ANDREA DELLA CORTE

ANTOLOGIA DELLA STORIA DELLA MUSICA

Dalla Grecia antica all'Ottocento

G. B. PARAVIA & C.
TORINO-MILANO-PADOVA-FIRENZE-ROMA-NAPOLI-CATANIA-PALERMO

QUARTA EDIZIONE
RINNOVATA IN UN VOLUME

Stampato in Italia

Soc. per Azioni G. B. PARAVIA & C.
Torino - Corso Vittorio Emanuele II, n. 199
818 (*eC*) 1945 - 976 [924]

NOTA ALLA PRIMA EDIZIONE

Ecco la prima Antologia di pagine notevoli nella storiografia dell'arte musicale che appaia nel mondo della cultura e degli studi.

Scopo del volume fu quello di riunire, in cronologica successione, pensieri di reputati studiosi italiani, tedeschi, francesi, inglesi, sulla musica, dalla greca antica a quella moderna, riuscendo così profittevole non agli eruditi, che conoscono le fonti bibliografiche, ma agli studenti zelanti e agli amici della musica desiderosi di spingere un poco lo sguardo, oltre i confini necessariamente angusti dei manualetti, su i vasti panorami storici, su i più interessanti periodi e di gustare la storia così come un sommario libro non consente.

Giova avvertire i non esperti di bibliografia che la compilazione di questo libro nuovissimo, nel tentare l'analogia con i molti e utili fiorilegi di storia e critica letteraria, incontrava speciali difficoltà: sia per la sua stessa novità, sia per le attuali condizioni della storiografia musicale; in questa scarseggiano tuttora, per varie ragioni, le pagine di pura storia dell'arte, cioè le belle pagine — di cui è già ricca, per esempio, la storia della letteratura — che, immuni di teoretiche inserzioni e di tecniche disquisizioni, riflettano lo spirito artistico del critico e la sua storicistica concezione, e non perciò sieno « dilettantesche » ma documenti di personali dirette conoscenze e meditazioni e di superiori sintesi estetiche.

Nel conciliare, per quanto era possibile, i miei desideri con gli altrui diritti di proprietà letteraria e le concessioni degli editori, ho evitato gli studi di carattere tecnico (e le citazioni musicali, per ragioni d'opportunità commerciale!) e scelto tra gli scrittori quelli che han recato originali contributi su argomenti storici di più vasto interesse, e tra le loro pagine le più chiare e sintetiche, le più pervase dalla commozione artistica. Ed anche perciò ho talvolta preferito un piano divulgatore a un men facile trattatista, un ornato recensore a un monografista men nobile prosatore (è il caso del Carducci e del Gaspari); senza dimenticare gli antichi con le preziose testimonianze della loro epoca e della loro estetica. E poichè su molte questioni le opinioni sono tuttora opposte, in sede di polemica, ho cercato, in taluni casi, di presentarle nel loro attuale conflitto. Ma altrettanta larghezza di riferimento non era poi possibile nei riguardi dell'arte moderna e della contemporanea. Innanzi tutto perchè la musica italiana dell'Ottocento non ha ancora una sua completa, esauriente storiografia; i più grandi compositori nostri sono stati appena sfiorati dalla critica; pochissime le sintesi; una scelta di scritti analitici (parecchi sono ottimi) avrebbe occupato molto spazio. Altre centinaia di pagine sarebbero poi occorse per raccogliere il meglio della critica alla

musica straniera dell'Ottocento, e per soddisfare adeguatamente la curiosità intorno all'ultimo secolo. A tali pubblicazioni italiane e straniere ricorra dunque il lettore desideroso di vasta cultura. Qui, per ora, non era consentito dare di più. In quanto alla musica contemporanea, è appena necessario notare che se nel mutevole, indefinibile fluire dell'opera artistica, nell'appassionata combattività dei viventi, nelle incerte fortune del momento, la storia non è ancora scritta, l'Antologia non trova la materia sua propria. E però questo volume potrebbe essere via via ampliato.

Intanto, con le sue autorevoli firme, nel maggior numero italiane, questa prima Antologia — che è quasi un sommario di storia dell'arte musicale — recherà oltre la cerchia degli eruditi una almeno parziale conoscenza dell'attività musicologica italiana e internazionale.

Poche note aggiunsi, le indispensabili. Le curiosità sorgenti dalla lettura potranno essere soddisfatte, per la parte biografica e bibliografica, dal *Dizionario di musica* recentemente redatto da me e da G. M. Gatti (ed. Paravia), e per la parte dei nessi fra i periodi storici e della cronologia dal mio *Disegno storico dell'arte musicale* che contemporaneamente si stampa (ed. Paravia). L'elenco nominativo collega la materia sparsa nel volume. L'indice finale informa della precisa fonte bibliografica dei singoli frammenti; esso gioverà a orientare il lettore fra il pensiero degli scrittori antichi e quello dei moderni.

Pubblicamente ringrazio gli autori e gli editori, i quali, nessuno escluso, con graziosa liberalità autorizzarono la riproduzione delle loro pagine qui raccolte.

A. D. C.

NOTA ALLA SECONDA EDIZIONE

Il favore che accolse nel 1926 il volume unico dell'*Antologia della Storia della Musica* obbliga me e l'editore alla riconoscenza verso i lettori italiani e a un secondo e migliore libro dello stesso genere. Nella proporzionata spartizione dello spazio fra gli argomenti di quel volume il capitolo sull'Ottocento risultò costretto in limiti certamente angusti, rispetto all'interessamento che quel periodo desta; e ciò per lo stato della bibliografia dei tempi a noi più vicini; per lo più monografica e analitica, tale storiografia difficilmente consente una selezione di pagine sufficienti nella brevità.

Ora l'Antologia si sdoppia: il primo volume s'arresta al Settecento, il secondo viene intieramente dedicato all'Ottocento. Il piano del lavoro è in parte mutato. Non più i vasti panorami delle tendenze musicali, quali è possibile mirare con sintetico sguardo dall'alto dei secoli, ma quadri d'ambiente speciale ed anche ritratti delle eccellenti personalità artistiche. Tali, necessariamente, gli scritti dei quali ho fatto la scelta. (Dei più notevoli musicisti parlano qua e là nel volume vari scrittori, ciascuno dal suo punto di vista o per una speciale considerazione. La consultazione dell'indice dei nomi consentirà di raggruppare facilmente le sparse osservazioni).

Collegata, come libro di lettura, al mio *Disegno storico dell'arte musicale*, che contemporaneamente vien ritoccato nei capitoli riguardanti l'Ottocento, e alla mia *Scelta di musiche per lo studio della Storia* (Milano, Ricordi, 1928), questa più ampia Antologia piacerà, spero, quanto l'unico volume, alle persone colte, agli

insegnanti e agli studenti di storia e di estetica musicale. Con la varietà dei giudizi storici pensosamente espressi da pregiati scrittori italiani, francesi, germanici, austriaci, inglesi, eccetera, essa offrirà in grande numero quegli argomenti di ripensamento e di discussione, che, utilissimi alla diffusione della cultura, sono specialmente graditi agli insegnanti giovani, dotti, entusiasti del loro magistero.

A. D. C.

NOTA ALLA TERZA EDIZIONE

Nel provvedere alla terza edizione di questo libro, di cui la fortuna evidentemente deriva dalla bontà degli scritti raccolti, sì che l'antologista ha soltanto il piccolo merito d'aver bene scelto, è parso opportuno di rinnovarla ampiamente. Nei dieci anni trascorsi dalla prima stampa la storia dell'arte musicale s'è arricchita di parecchi volumi o opuscoli, dei quali alcuni, ottimi, di studiosi italiani, e tali da rivelare luminosamente epoche, compositori, forme, opere, di cui s'aveva imprecisa o sommaria notizia. Era perciò necessario aggiornare l'Antologia, anche sostituire, per ragione di spazio, alcuni capitoli. La prima edizione sarà sempre consultata con utilità. Questa ha il pregio della maggiore attualità. La fortuna presso le persone desiderose di cultura storica ed estetica, presso gli insegnanti e gli allievi delle scuole musicali, e lo scopo, promuovere la comprensione dell'arte musicale e l'interesse per i pregevoli libri di storia, di critica, non dovrebbero mancare neppure questa volta. Come nella precedente edizione, questo primo volume dell'*Antologia* giunge fino al Settecento, e si chiude con alcune pagine su Bach, mentre l'Ottocento ha per sè tutto il secondo volume.

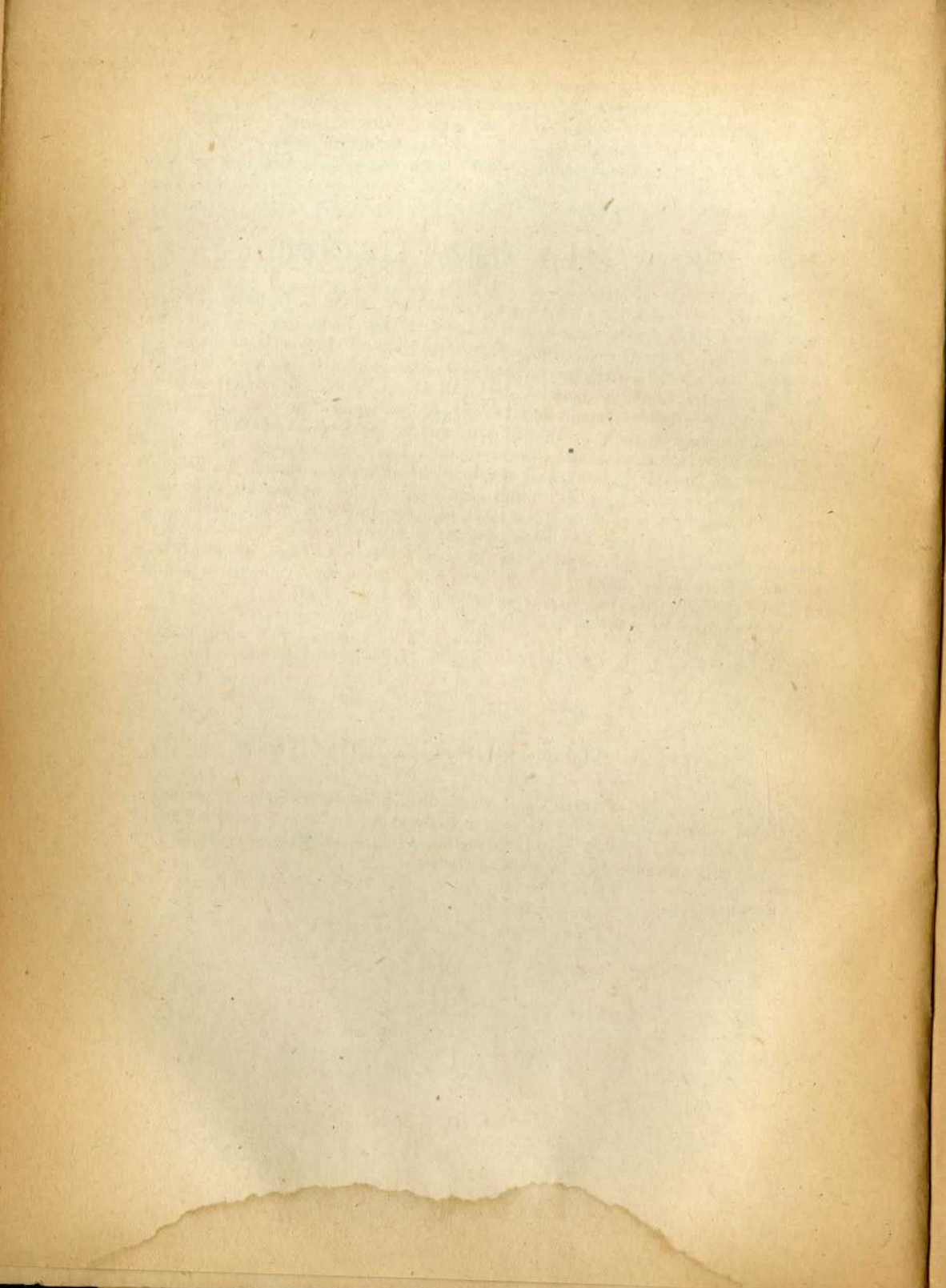
Agli autori e agli editori che hanno concesso la riproduzione dei frammenti qui riuniti — l'indice reca la precisa bibliografia — vadano i più sentiti ringraziamenti del compilatore, dell'editore, e quelli, certissimi, dei lettori.

A. D. C.

NOTA ALLA QUARTA EDIZIONE

Occorre ristampare l'*Antologia.* I tempi difficili non consentono ampliamenti, nè troppi rinnovamenti. I due volumi si contraggono in uno, con l'eliminazione delle pagine meno urgenti e con l'accoglimento di qualche frammento d'opera storica venuta alla luce dopo la terza edizione.

Aprile 1945.

A. D. C.

Capitolo I.

L'ARTE GRECO-ROMANA

La musica nella tragedia eschilea, sofoclea, euripidea.

Per quanto la tragedia riveli concezione soggettiva ed unitaria, e ci si presenti come fatto d'arte e non sociale, pure nella materia mitica, nei procedimenti formali e in tutte le linee plastiche assomma l'esperienza religiosa e artistica di millennii. Tante correnti variissime nella loro similarità; tanti fenomeni concatenati da un'origine comune; tante volontà inconsciamente concordi, avanzando in tempi e luoghi diversi, portarono all'affermazione di alcune idee che i teologi elaborarono, e poi diedero a cullare agli artisti nei serici veli dei miti.

Voler trovare gli antecedenti della tragedia in un fatto solo è impossibile perchè, anche se un elemento sormonta, spesso è per reazione voluta. Tutti gli antichissimi culti naturistici ed orgiastici; tutte le cerimonie misteriche d'importanza maggiore o minore; in accordo con la religione degli dèi celesti — signori supremi e lontani — e degli eroi rimoti e prossimi: in qualche momento o per qualche aspetto s'affacciarono nella tragedia, specialmente del primo tipo. Così il dialogo ed il racconto epico, il verso monodico del canto d'amore, l'inno corale divino o eroico, i brani liturgici, i passi di pura musica strumentale: tutti trovarono posto nell'opera che fu sintesi dell'arte precedente. In realtà ogni poeta, epico o lirico, aveva gettato il contributo di buon metallo, a formare la base d'oro sulla quale altri elevarono i colonnati ariosi e i frontoni e i fregi per il tempio del teatro tragico.

La rinascita di Dioniso non è soltanto un mito. Tornano, quasi a ciclo, epoche mistiche e fervide; e allora gli uomini sono più pensosi del divenire, e facili così all'orgia obliosa come alla negazione d'ogni senso. Poi ai tempi tormentosi succedono periodi, nei quali gli spiriti migliori guardano al fervore e all'ansia delle generazioni precedenti con occhio terso, e per la gioia e l'ammonimento di sè e degli altri formano nelle trame dell'arte i segni dell'esperienza dolorosa.

Tuttavia l'arte, in quanto visione intuitiva, è sempre statica — e quindi apollinea — anche allora che l'ombra lontana s'illumina del sorriso di Dioniso. E si chiami Omero o Eschilo o Dante o Wagner colui che segna il torbido ciclo col suggello della poesia: l'opera del poeta sarà sempre catarsi per chi riverente l'ascolta e la comprende.

L'arte moderna procede per vie terrene sorretta dalla sua semplice forza. La tragedia greca si svolgeva come nel pronao del tempio eroico, e per gli ascoltanti eguagliava la liturgia, donde aveva preso canti e schemi. E prima che nell'Ellade si svolgesse la vicenda dionisiaca e fosse concluso il patto d'amicizia sotto la palma delfica; in tempi più remoti ed in terre più lontane la stessa alleanza era stata segnata: perchè lo spirito umano non sopporta l'indugio in un sentimento solo, e dopo l'estasi chiede serenità e riposo. E poi che nelle civiltà antichissime non vi fu manifestazione religiosa senza musica; e poi che questa in origine seguì una linea inflessibile per ogni traccia cultuale; se gli strumenti della passione e del dovere — che per genesi ed esplicazione sono così distanti — si accoppiarono nella stessa cerimonia; se cioè auli e cetre chiesero ab antico accordo e sintonia; vuol dire che anche i culti primitivi ed i collegi sacerdotali dell'oriente favoloso ab antico vollero pace.

Per il momento ci basta vedere, rimanendo nel campo greco, come nell'età che suol dirsi omerica, già troviamo rappresentazione di quelle scene e di quei cortei che abitualmente definiamo dionisiaci, e come, in monumenti dell'arte più perfetta, quei motivi siano riprodotti mutando poco; e, se mai, in questi ultimi, la scissione dei due strumenti cardini è voluta a bella posta, mancando nelle figurazioni similari più rozze ed ingenue.

V'è nel Museo di Napoli una metopa del quarto secolo, meravigliosa di concetto e di esecuzione. Una menade — cui la lunga veste discinta fascia da sinistra il corpo, che a destra, dalla spalla al piede è nudo — percuote con la destra il largo timpano; ma non ne ascolta il suono. Muove con passo leggero, ed ha la gola

riversa, la bocca dischiusa appena, al vento i capelli corti e ricciuti, dei quali ogni ciocca sembra pulsare come una vena. Ella non può vedere. Per l'atto di rapimento la pupilla dev'essere quasi tutta coperta dalla breve palpebra, e la sclera bianca riempire tutto lo spazio dell'occhio. E i muscoli sono allentati; ma tutta la vita rigurgita nella piccola gola; e se la tocchi quasi ne senti il tremito. Dietro di lei un auleta — gettata sulla spalla sinistra una pelle di fiera — segue nel passo lo stesso ritmo, ed impassibile accenna sul doppio aulisco la melodia dovuta. Più lontano un giovane (secondo alcuni Dioniso), anche vestito della pelle selvaggia, sostiene il tirso; ed il suo volto è di persona che trascorra pei reami del sogno. A fianco una leonessa ammansita si volge a guardarlo, seguendo il calmo corteo.

È una rappresentazione della quale non potremmo negare l'indole dionisiaca. Pure nel tipo plastico era determinata — almeno in parte — prima ancora che il culto di Dioniso venisse ufficialmente riconosciuto. Su due coppe di bronzo, provenienti l'una da Cipro e l'altra da Olimpia, vediamo scene simili e più interessanti, perchè nel breve corteo, in cambio del giovane sostenente il tirso, v'è un citarista: vi si dimostra cioè avvenuto il connubio di due scuole musicali. Ma — eccetto qualche gesto diverso — nel secondo monumento in ispecie l'atteggiamento della sacerdotessa, nel percuotere il timpano e nel passo, è prossimo a quello della compagna più fine dell'arte del quarto secolo.

. . . .

Quando nel 534 av. C. il ditirambo dionisiaco fu ammesso in Atene alla festa dell'Eleuthereus per la riforma voluta da Pisistrato — riforma democratica, che mirava ad allontanare il popolo dalle cerimonie segrete, rette dall'aristocrazia — e Tespi stabilì accanto al coro un agone; di tragedia nemmeno possiamo parlare; e nemmeno dire se il coro, nella parte orchestrale, seguisse gli schemi di Stesicoro o quelli di Arione, come è più probabile; i quali portavano forse a danze turbinose, a giro tondo. Allora che, caduti i tiranni, l'aristocrazia riprese le redini del potere, la reazione nobiliare si rimise sul cammino sul quale aveva già mosso i primi passi il poeta d'Imera. Contaminando accortamente vecchio e nuovo — volendosi una festa che cancellasse il ricordo della pisistratica, nominalmente immutabile — il semplice agone di Tespi fu esteso d'assai; e la rappresentazione drammatica disciplinata nel contenuto e nelle forme poetiche e musicali, sulla base del culto eroico e della sacra eleusinia.

E a voler guardare la concatenazione esterna dei fatti, bisogna pur convenire che il ditirambo dionisiaco era stato il primo motivo e quindi, nell'esplicazione palese, il punto di partenza della tragedia; la quale, con Frinico, sembra ancora oratorio.

. . . .

Nell'incipiente tragedia di Frinico le parti corali superavano quindi di molto il dialogato tra il corifeo e l'attore, e la musica doveva avere necessariamente parte preponderante sulla poesia. Perdutasi questa, sono perdute anche le testimonianze originali da attingere all'opera dello scrittore; e l'unico frammento che racchiude una notizia d'indole musicale è poco chiaro. Ma la fama di grande musicista si mantenne intatta per Frinico, durante tutto il quinto secolo, specialmente nel popolo; e possiamo raccoglierne l'eco in Aristofane.

Nelle *Vespe* i vecchi compagni di Filocleon si presentano innanzi all'alba sotto le finestre del collega, e per richiamo cantano dolci canzoni sidonie, della piacevole maniera di Frinico. A sua volta l'impenitente giudice andava al tribunale cantando una canzone di Frinico, perchè la musica aveva buon gusto. Negli *Uccelli* il commediografo assomiglia l'antico tragico ad ape che trasceglie il frutto dei canti ambrosii: notizia da interpretare nel significato letterale e non metaforico, in quanto Frinico dalla massa tradizionale dei mele prendeva i più chiari ed accetti, svolgendoli probabilmente a forma chiusa, cioè ripetendo ad intervalli uguali le identiche frasi meliche. E bisogna notare che qui Aristofane, parlando di mele, non può riferirsi che alle cellule melodiche di patrimonio profano e libero; tanto più che d'accordo è l'accenno allo stesso musico, posto nelle *Rane* sulla bocca di Eschilo. Questi afferma di non aver voluto *cogliere dallo stesso giardino* di Frinico: ed infatti si tenne — come vedremo — in tutt'altro campo. Frinico nei suoi cori tese quindi alla musica semplice, facile, piacevole, immediatamente accessibile: forse non profonda, ma comunque sempre severa. Il carattere di mestizia insito nei soggetti stessi dei drammi, non poteva non essere pure della rivestitura melodica. Quindi la facilità postulata non era segno di gaiezza, bensì di accorata mestizia; e sensatamente è stato chiamato il « Bellini dei Greci ». Nel breve ricordo della tradizione appare ch'egli indulse ai tipi della musica eolica e trattò i cori alla maniera di Simonide: cioè con una tendenza continua ad annullare anche la minima sovrastruttura armonica, per chiudersi nell'unisono del puro canto.

. . . .

La necessità di soffrire per la purificazione dell'anima umana — principio così dell'orfismo come delle altre religioni naturistico-misteriche — è sancita da Eschilo come primo dovere, quantunque riportata all'insegnamento della divinità suprema, secondo l'elaborazione teologica della scuola delfica. Per il poeta di Eleusi alla comprensione si giunge solo attraverso il dolore. Quindi la sua tragedia non nega il mistero, ma lo subordina al dio onnipotente. E perchè questi, nella sua stessa essenza, è immune dal soffrire, l'opera dolorosa del perfezionamento umano è compiuta per mezzo degli uomini migliori, cioè gli eroi. In altri termini religione dionisiaca, culto naturistico e culto eroico nella concezione eschilea non sono in opposizione, ma tutti accettati nel loro valore sia trascendente che rituale. E questa è un'altra prova dell'aderenza della poesia e della melica dell'Eleusino alle forme liturgiche; aderenza che, testimoniata in parte dagli antichi, si rivela anche all'esame delle tragedie.

Del resto nella stessa disposizione delle parole il poeta tendeva ad accentuare massimamente il loro valore musicale. Spesso alla lettura d'un passo eschileo il senso fugge, e l'attenzione è captata dall'armonia dei suoni in sè. Dentali, liquide e labiali son quelle che più si prestano al gioco, e l'assonanza e la rima s'affacciano spesso nei periodi ritmici. Nè viene trascurato il valore degli appoggi vocalici, che stabiliscono, avanti la melodia, un primo schema degli intervalli tonali.

Seguiva il musico questa prima traccia? In certo modo credo di sì. Il nesso che tra parola e musica nella lingua e nella consuetudine ellenica era molto stretto, non poteva non influire sulla composizione melodica; ma non bisogna dimenticare che la ritmica greca poggia sulla quantità, e gli accenti tonici nella recitazione s'addolcivano, pure determinando gl'intervalli della melodia. L'effetto musicale delle sillabe era quindi diverso che per noi. Nella linea contigua del periodo ritmico ogni sillaba aveva valore in sè, fuori dell'accento tonico, ma tuttavia gl'intervalli della tonalità verbale risultavano meno distanti di quel che appare all'orecchio nostro, e più semplice l'insistere su note vicine. Seguendo il puro gioco verbale, noi sbocchiamo nel recitativo; essi più facilmente cadevano nel melos: ma senza distacco tra note troppo diverse per figurazione, e contenute per lo più nell'àmbito di un'ottava. Se nella musica moderna vogliamo trovare qualche passo che dia l'idea di quel che era tale melos (e non soltanto eschileo, ma in genere dei

maestri dello stile severo), dobbiamo cercare non nei recitativi nè — come qualcuno ha potuto credere — nel tipo cui si è attenuto, con tecnica in certo modo nuova, l'Honegger nella sua *Antigone*; ma nell'opera di Riccardo Wagner. Il *Lied* della primavera, nella *Walkiria*, di chiara base trocaica con qualche leggera inversione giambica, preso nella sola linea melodica, ha quasi tutti i caratteri del canto ellenico.

Dai sette drammi di Sofocle che possediamo interi si spigolano poche notizie pertinenti allo sviluppo melico delle tragedie, nelle quali, allargandosi la parte più veramente drammatica, il coro, rispetto ad Eschilo, comincia a rimanere un poco in ombra. Per altro la tendenza a nessi ritmici definiti e ripetuti, ed un voluto ritorno a forme quasi chiuse, e vicine ai tipi eolici; mostrano che il poeta di Colono deviò dalla traccia eschilea, accostandosi ai liberi mele di Frinico; e nelle relazioni coi lirici corali, mentre Eschilo dà la mano a Pindaro, Sofocle la tende a Simonide.

. . . .

In Euripide la melodia mai sforzava troppo gli accenti tonici delle parole. Unica novità era un'attenuazione della legge comune, che voleva coincidenza tra l'accento tonico della parola e la maggiore altezza della nota che l'informava, in relazione alle altre che davano il tono alle sillabe atone della parola medesima. In questi versi infatti (come nel frammento musicale dell'*Oreste*, come sovente negli *inni delfici*), nello sviluppo melodico, è tenuto maggior conto degli accenti ritmici, di quel che forse era uso dei maestri della lirica e della tragedia severa. Ma la sillaba in tesi ritmica tonalmente non era fatta più alta di quella in tesi tonica. In altri termini la parola conservava sempre i suoi diritti, se pure il terzo tragico attenuava la severità delle leggi musicali d'un tempo, per rendere più viva l'espressione musicale dei particolari stati d'animo che il testo poetico e la situazione scenica richiedevano. Egli imitava i ditirambografi, ma senza eccedere. Tuttavia quello che Dionigi considerava un difetto, era carattere precipuo e motivo di gloria nella scuola dei novatori, cui Euripide aveva almeno in parte aderito, e trova riscontro in una lamentela simile — coeva ai primi tempi delle riforme — di Pratina, nella quale il poeta stigmatizzava l'uso, che cominciava a prevalere, di dare parte preponderante agli auli, anzi che alla voce, nell'aulodia.

Nelle prime tragedie Euripide non s'era dipartito dalle forme della melodia antica ed alcuni suoi drammi, come l'*Alcesti* e l'*Eracle*,

musicalmente erano stati concepiti con strumentali e mele non diversi da quelli dei poeti tragici precedenti. Nello sforzo di pervenire ad una personale espressione d'arte il poeta di Salamina — avvalendosi dei nuovi strumenti che offrivano scale più vaste, armonie cromatiche ed enarmoniche e possibilità di passare nello stesso periodo melico da un'armonia all'altra — per primo osò presentare al pubblico ateniese una tragedia musicalmente nuova. Quindi nel suo teatro bisogna distinguere due maniere: una prima, che potremmo chiamare anche severa o classica; ed una seconda, che potrebbe esser definita novatrice, o, più arditamente, romantica. Nelle composizioni di questa seconda maniera a poco a poco la tragedia cede al melodramma, i commi diventano larghi amebei [canti elegiaci recitati dall'attore e dal coro alterni] e i dialogati e i declamati degli attori si restringono di fronte ai duetti lirici e alle monodie.

Queste poi — sull'esempio dei ditirambi in genere e dei nomi timotèi in ispecie — prendono maggior campo, sino a che, nel-l'*Oreste*, la composizione gravita tutta sulla monodia del frigio. E non sarà meraviglia l'aver notato che questa, nelle varie sezioni, era musicata in tonalità diverse, poi che la cetra timotea e gli auli permettevano il rapido trascorrere da un'armonia all'altra: procedimento già notato in un ditirambo di Filosseno. Ma di questo passo era impossibile evitare le conseguenze del virtuosismo, tanto più facili quanto più bravi erano gli attori. E bene o male il compositore, nello scrivere la musica della tragedia, finiva per tener conto anche di questo. Di qui melodie libere, note coronate e gorgheggi, che deliziavano una parte del pubblico, provocando i fischi dell'altra.

Ma di fronte all'abitudine della composizione musicale tragica, per quel che riguarda la fonte del mele Euripide non muta stile. I nomoi, liberamente trattati da Eschilo, sono ripresi dal poeta di Salamina; solo che li svolge non più sulla pura scala diatonica, ma su scale cromatiche ed enarmoniche, spostandone i limiti all'acuto e al grave, costringendoli talvolta in ritmi, pei quali quelli non eran nati. La tradizione apparentemente era salva. Ma l'ethos delle melodie antiche, mantenutosi immutato per secoli, veniva in tutto o in parte perduto nella veste nuova; e la precisione caratteristica d'un tempo svaniva col confondersi delle armonie diverse nell'incertezza livellatrice del sistema politonale. Solo in alcuni casi il desiderio d'un crudo verismo riadduceva il poeta — come ho già notato — a forme arcaiche, volute e perseguite con un compiacimento sino allora

ignoto; forme che nell'uso parziale accentuavano il distacco tra l'arte severa e la nuova. In realtà la musica prendeva la rivincita sulla poesia, e movendo su strade proprie chiedeva di bastare a se stessa. Tuttavia ogni progresso fu realizzato ancora nel campo della melodia, rimanendo immutate le leggi armoniche e la tolleranza dei soli accordi d'ottava quarta e quinta. Lo stesso strumentale di Sofocle, di poco più complesso dell'eschileo, ritornava in ombra, ed auli e cetre restavano gli unici strumenti cari al pubblico ed ai compositori ellenici.

Ho detto innanzi che con Euripide la tragedia declina al melodramma. Ma non si pensi all'ibrido genere ottocentesco, nel quale soltanto alcuni musici geniali, sollevandosi d'assai sulla turba dimenticata dei minori, hanno saputo creare opere che si mantengono e si manterranno vitali. Arie di bravura, cabalette e cavatine nei drammi euripidei non ce n'erano. Eccetto forse le monodie del Frigio (che ha uno sviluppo tutto a parte, e non alieno dall'ironia e dal comico) le altre, pure nell'eccedenza melica, non si dipartivano da una linea, che per noi sarebbe ancora severa.

CARLO DEL GRANDE.

Il coro, gli attori e la rappresentazione.

... Del resto poco sappiamo delle origini della tragedia e dei più antichi poeti che la coltivarono; certo è che già al principio del v secolo la tragedia e per contenuto e per forma non aveva quasi più nulla delle rappresentazioni mimiche onde era nata. Ognun vede, ad esempio, che in drammi quali *La presa di Mileto* non v'era più nulla di dionisiaco, e meno ancora di satiresco; mentre pur doveva essere ancor vivo il desiderio dell'antico ditirambo mimico, o di qualche forma di dramma che almeno nelle maschere del coro ricordasse il dio cui gli agoni erano sacri. A tale desiderio pare si debba l'aggiunta di un dramma satiresco alla trilogia tragica; e non è senza significato che ad un poeta peloponnesio, a Pratina, sia attribuito il vanto di avere introdotta e promossa in Atene questa nuova forma di composizione drammatica. Comunque sia, la storia vera e propria del dramma può dirsi che per noi cominci soltanto con Eschilo. Allo svolgimento della tragedia che osserviamo in Eschilo

e ne' suoi successori, si riferiscono quindi le poche notizie che diamo a chiarire gli ordinamenti e i modi della rappresentazione (1).

L'attore unico di Tespi, sebbene con successivi travestimenti potesse rappresentare più personaggi, dovè sembrare insufficiente, appena ebbe acquistata importanza il dialogo drammatico rispetto al canto del coro. Eschilo introdusse allora un secondo attore, e di due attori usò nelle più antiche tragedie che di lui possediamo (per es. nelle *Supplici* e ne' *Persiani*); nell'*Orestea*, invece, composta negli ultimi anni della sua vita, profittò dell'innovazione di Sofocle, che intanto aveva introdotto il terzo attore. Solo eccezionalmente, la tragedia greca (e del pari la commedia, dopo che anche essa divenne istituzione dello Stato) ebbe bisogno di più di tre attori: *nec quarta loqui persona laboret* (2) (Horat., *Art. Poet.*, 192).

È poi naturale che l'aumentata importanza e il cresciuto numero degli attori diminuisse l'importanza del coro. In origine, secondo l'espressione di un antico grammatico, « era protagonista il coro » e la recitazione dell'attore serviva a collegare fra loro i canti corali; Eschilo inverte le parti, riduce l'ufficio del coro e (come dice Aristotele, *Poet.*, c. 4, p. 1449, 17) « fa protagonista il *logos*, cioè il dialogo ». Ma anche questa riduzione nelle tragedie eschilee fu progressiva; nelle *Supplici* il coro ha parte principale in quel poco di azione che la tragedia contiene, mentre in alcune delle composizioni più recenti esso non partecipa propriamente all'azione, sebbene abbia sempre carattere individuale e prenda interesse vivissimo alle vicende dei personaggi. I successori di Eschilo continuarono ancora a ridurre, sicchè in alcune tragedie di Euripide non si può dir davvero che il coro *actoris partes... officiumque virile defendat* (3), tanto è tenue ed artificioso il legame che esso ed i suoi canti hanno con l'azione. Agatone anzi introdusse canti corali che servivano unicamente a riempire i vuoti delle pause tradizionali fra atto ed atto, e potevano perciò egualmente bene ed egualmente male figurare in qualsivoglia altro dramma.

La limitazione del numero degli attori da una parte e la progressiva diminuzione d'importanza del coro dall'altra sono fatti con-

---

(1) Nonostante converrà aggiungere qui un po' di nomenclatura delle parti della tragedia. Si dicono *epeisodia* quelli che i Romani chiamarono poi *actus;* il primo episodio era preceduto dalla *párodos* (canto d'entrata) del coro, e questa era, per solito, preceduta dal *prólogos; stásima* sono i canti fra episodio ed episodio, *éxodos* è la parte del dramma che vien dopo l'ultimo canto del coro.

(2) « nè la quarta persona s'affatichi a parlare ».

(3) « sostenga la parte dell'attore... e l'ufficio virile ».

nessi più che non paia con l'ordinamento ufficiale degli agoni drammatici in Atene. Gli attori erano forniti direttamente dallo Stato; ricchi cittadini di determinato censo dovevano a turno assumere l'ufficio di coregi, cioè addossarsi tutte le spese per reclutare, mantenere, istruire e vestire il coro. Doveva dunque necessariamente esser limitato il numero degli attori; e se anche il naturale svolgimento del dramma non avesse portato con sè il predominio del dialogo drammatico sul canto lirico, egual riduzione sarebbe stata a poco a poco consigliata dalla difficoltà di sopportare ingenti spese per l'allestimento di numerosi cori (1), la cui educazione artistica dovesse essere non meno accurata e completa di quella degli attori. E sebbene per le tragedie della fine del v secolo è presumibile non fosse necessario un coro di tanta abilità musicale ed istrionica, quanta ne richiedevano, ad es., le *Supplici* di Eschilo, pure lo Stato si vide allora obbligato a concedere che due cittadini insieme sostenessero le spese della coregia: di tanto aveva decimato le sostanze ateniesi la malaugurata guerra peloponnesiaca. Si aggiunga che in ciascun agone drammatico ciascun poeta (e i poeti concorrenti erano tre per ogni gara) (2) faceva rappresentare una tetralogia, cioè quattro drammi: sicchè anche la preparazione del coro a dodici nuovi drammi, per piccola che fosse in ciascuno la parte corale, esigeva cure, tempo e spese non indifferenti. Finalmente, mentre in origine il poeta era nello stesso tempo compositore di musica, coreografo, maestro del coro (3), attore e persino direttore degli attrezzi teatrali, a poco per volta ciascuno di questi uffizii fu attribuito a persone diverse, naturalmente tutte retribuite. Sofocle, che concorse agli agoni drammatici fino dal 468, allegando la debolezza della voce, non fu attore delle sue composizioni: solo per eccezione sostenne una volta la parte di Nausikaa e un'altra quella di Thamyras, perchè per l'una c'era bisogno di un abile giuocatore di palla e per l'altra di un consumato citarista. Di Euripide si diceva che non componesse da sè le melodie: sia pure voce non vera, certo nessuno può figurarsi Euripide maestro de' cori o scenografo.

---

(1) Sia pure che il medesimo coro tragico (di dodici persone, a tempo di Eschilo, di quindici da Sofocle in poi) servisse per le tragedie di tutti e tre i poeti che prendevano parte al concorso dell'anno.

(2) Anche per la commedia il concorso era fra tre poeti nel v secolo; ma nel secolo seguente concorrevano, a quel che sembra, cinque poeti.

(3) *Chorodidàskalos:* di qui la formula drâma *didaskein* (in lat. *docere fabulam*).

E gli spettatori nulla contribuivano; si tentò, è vero, di far contribuire anche loro con due oboli per ciascuna giornata di rappresentazione, quando lo Stato addossò ad un impresario una parte delle spese: ma dal tempo di Pericle fino ad oltre la metà del quarto secolo lo Stato stesso fornì a ciascun cittadino il *theorikon*, cioè appunto il denaro per pagare l'ingresso agli spettacoli. Nè si creda che la istituzione del *theorikon* derivasse da smania di popolarità in chi la promosse. Gli spettacoli drammatici erano parte essenziale di feste religiose, anzi erano in origine essi stessi un « atto » religioso; rappresentavano inoltre la forma più elevata di coltura che potesse mai penetrare nel popolo; ed Atene teneva egualmente ad essere lo Stato più pio dell'Ellade ed il pritaneo della ellenica cultura. Anche quando la favola de' drammi non ebbe più alcun legame col mito di Dionysos, alle feste di questo dio (le grandi Dionisiache in primavera, le Lenee e le Dionisiache campestri in inverno) rimasero collegati gli agoni drammatici. Il teatro è come un tempio. Intorno all'altare del nume (*thymêle*) eseguisce il coro le sue evoluzioni (1). Ad una cerimonia religiosa hanno la consapevolezza di assistere anche gli Ateniesi del tempo di Demostene. Chi questo presupposto costante del dramma greco o non conosce o non vuol conoscere, potrà, se ha gusto d'arte, intendere la tragedia euripidea, ed anche questa solo fino ad un certo segno; della poesia di Eschilo e di Sofocle non intenderà se non la parte meramente poetica, non già le ragioni di solenne

(1) La danza nella tragedia è una successione di passi, di movimenti e di pause, ordinati ritmicamente: un comporsi, un dissolversi e un ricomporsi di figure mutevoli, più tosto che un ballo nel senso moderno. La definizione « animata scoltura » le si addice perfettamente. La ricchezza di espressione ch'essa era atta a produrre può congetturarsi dalla lode attribuita a Frinico d'aver creato tante figure nel dramma quante sono forme nelle onde di un mare agitato. Plutarco (*Quaest.* Conv., IX, 15, 2) vi distingue tre elementi: i movimenti — le figure — i gesti significativi. L'importanza dei gesti (ch'è scarsa nel ballo moderno ove le mani rimangono per lo più inespressive) v'era grandissima, soprattutto nell'epodo. Nelle strofe il coro volgeva a torno alla *thymêle* — l'ara del Nume — da destra a sinistra; l'antistrofe segnava il rivolgimento da sinistra a destra: l'epodo era cantato nella sosta avanti all'altare. Ma l'epodo non ricorre sempre nella composizione dei cori tragici; fino ad Euripide, anzi, v'è raro. Quando la danza era più agitata — come nell'iporchema — la eseguiva una parte sola del coro: l'altra cantava. Il coro entrava nell'orchestra in schiera avente forma quadrangolare: quattro file di tre coreuti o tre di quattro, quando i coreuti eran dodici; cinque di tre o tre di cinque, quando crebbero a quindici. Secondo che la fronte era formata dal lato maggiore o dal minore si aveva la disposizione. Il Corifeo occupava il centro del lato maggiore. Talvolta il coro si divideva in due parti: l'una di fronte all'altra. Ciascuna metà aveva un proprio capo, detto parastate o egemone. Precedeva l'auleta. (ROMUALDO GIANI, *Gli spiriti*, ecc., pag. 111).

e quasi sacra idealità su cui poggia l'opera loro di poeti. Poeti, non è dubbio, essi furono, e grandissimi nell'arte; ma principalmente vollero esercitare per mezzo dell'arte un officio che diremmo oggi d'alto sacerdozio civile e morale.

GIROLAMO VITELLI e GUIDO MAZZONI.

Da Pitagora a Platone.

La musica è fra tutte le arti quella che più ha occupato filosofi e sapienti dall'antichità fino ai nostri giorni; volentieri è stato fatto uno studio speciale delle questioni che sorgono intorno ad essa, quasi che la musica obbedisse a leggi proprie ed esprimesse una bellezza d'ordine particolare. Il fatto è che la musica non cerca o almeno non pretende di cercare il suo modello nella natura. Un pittore o un poeta pervengono con mezzi differenti a darci un'immagine più o meno fedele della vita. Sarebbe certo grossolano errore credere che la loro missione sia così terminata...

Ma vi è un'arte che ha sempre rifiutato la teoria dell'imitazione ed è appunto la musica. In questa infatti non si sa quale oggetto reale bisognerebbe avvicinare all'opera d'arte per istituire un confronto con la natura. La musica non è un'immagine rassomigliante al mondo materiale o al mondo morale. Se i rumori della natura vi appaiono, sono a tal punto trasfigurati che il problema non sta nel valutare la rassomiglianza ma nello spiegare il riconoscimento; così per gli accenti della parola umana che la musica costringe alle leggi della gamma e alla logica della melodia, ciò che vuol dire renderli irriconoscibili. E quanto ai sentimenti umani, se si può a rigore stabilire che la musica li esprime, è appena necessario far notare che questa espressione è del tutto simbolica: un sentimento umano non è un *do* o un *la*, è un sentimento, e la musica non può evocarlo che grazie alle associazioni delle idee. La musica non ha nella natura modelli diretti e vicini. Per ciò essa ha sempre fatta eccezione nell'estetica: mentre tutte le altre arti erano fondate sull'imitazione più o meno fedele o generalizzata dell'oggetto, la musica restava in disparte e quasi prigioniera nella soggettività. Sola fra tutte le arti sembrava trarre vita soltanto da sensazioni fisiche senza rapporto con la realtà, fonti di impressioni del tutto personali e libere da qualsiasi controllo della ragione. Da ciò la preoccupazione dei filosofi an-

tichi, soprattutto di coloro che badavano alla morale e alla politica; la musica ha sulle anime un'azione possente, della quale bisogna sorvegliare gli effetti così come si fa per quelli derivanti dalla buona o dalla cattiva igiene e dalla ginnastica. Non ci inganniamo. Se la musica occupa un sì grande posto nella città ideale di Platone o nella politica di Aristotele, ciò avviene non perchè quei filosofi la pongano al di sopra, ma soltanto perchè riconoscono ad essa una influenza morale, della quale le altre arti sono sprovviste a cagione stessa della loro obbiettività. La musica e le sue diverse parti, modi e ritmi, sono bevande salutari o velenose, che bisogna raccomandare o proibire e anche in certi casi prescrivere come rimedi a certe malattie dell'anima; si conoscono le discussioni di Platone e di Aristotele sull'uso dei differenti modi; sono dispute di medici o, se si vuole, di educatori, ma non di artisti.

Anzichè essere la più alta delle arti, la musica sarebbe dunque per i filosofi la più bassa, confinata nel dominio della sensazione; farebbe parte del regime dell'anima e sarebbe sempre sottoposta a un interesse morale immediato se d'altro canto non prendesse la sua rivincita e non riguadagnasse d'un colpo un singolare privilegio e una eminente dignità. La scoperta dovuta, secondo la tradizione, a Pitagora dei rapporti fissi fra le lunghezze delle corde che dànno l'ottava, la quinta o la quarta, fu il punto di partenza per una vasta teoria, contemporaneamente matematica e mistica che ha sedotto quasi tutta l'antichità e molti filosofi nei tempi moderni. Leibniz crede ancora che la musica sia un calcolo incosciente e Kant definisce la forma musicale « una forma matematica, che non si traduce in concetti determinati ». Se l'orecchio coglie una certa parentela fra due suoni, un'affinità che si esprime comunemente con la parola consonanza, ciò avviene perchè quei due suoni corrispondono a due numeri determinati e semplici. Tale è, in generale, il principio cui si inspirano e i pitagorici nel loro culto del numero, e Platone nella sua cosmogonia, Eulero, Kant e Hegel e più d'un contemporaneo adepto della « gamma naturale ». Se dunque la musica è da un lato la meno rappresentativa e la più emotiva delle arti, d'altro canto e contemporaneamente essa fa appello alle nozioni astratte della quantità pura. Così la musica sembra raggiungere i due poli della nostra vita morale, eccitando da un lato i sentimenti sottratti a qualsiasi controllo della ragione, esercitando dall'altro questa stessa ragione a una perpetua applicazione del principio di identità. Arte della

sensazione e perciò del sentimento, arte del numero, tale fu per gli antichi, fino ad Aristossene, tutta la musica.

Dunque l'attenzione dei filosofi si fissò dapprima sull'alta significazione matematica della musica; i pitagorici, considerando la regolarità stessa dei rapporti numerici della musica, raccomandavano lo studio di essa, come dell'arte più propria, secondo loro, ad assicurare l'equilibrio dello spirito. Soltanto più tardi, al tempo di Platone, gli effetti morali dei differenti modi musicali, cioè i sentimenti suggeriti, diventano l'oggetto non soltanto dello studio del filosofo, ma della preoccupazione del legislatore.

LOUIS LALOY.

L'estetica musicale di Aristotele: la catarsi.

Nessuna fra le arti conosciute nell'antichità sollecitò il pensiero ellenico allo stesso grado della musica, ciò che si spiega con la funzione importante da essa assunta di buon'ora nella vita nazionale, come istituzione politica a Sparta, ad Argo, in Arcadia, ecc. Lo studio degli effetti prodotti dall'audizione musicale sembra esser nato presso i Greci contemporaneamente alla loro dottrina armonica e ritmica. Dal VI sec. a. C. i maestri di musica hanno cercato di dedurre dalla pratica degli artisti e di diffondere con l'insegnamento le regole determinanti l'uso dei ritmi e delle armonie nella composizione musicale. Sembra che Laso, il celebre maestro ateniese, sia stato il primo a scrivere una dissertazione sulla musica (distinguendo la conoscenza degli elementi dalla pratica e dalla realizzazione effettiva col mezzo delle voci e degli istrumenti)... Presso i successori di Laso lo studio degli effetti morali della musica non era separato dall'insegnamento tecnico. Nelle loro conferenze pubbliche essi esponevano la parte considerata come la più importante dell'estetica musicale, cioè quella che determinava l'azione psichica prodotta dalla audizione dei diversi tipi di melodie e di ritmi. Tale teoria ebbe fortuna...

Aristotele non si limita a commentare la dottrina tradizionale dell'*ethos* delle armonie e dei ritmi; egli sottomette al controllo della sua filosofia molti altri punti della tecnica. L'estetica musicale tiene un posto assai largo nella sua opera. Oltre un gran numero di problemi precisamente musicali, gli ultimi cinque capitoli dell'ottavo libro della *Politica* costituiscono un vero trattato sull'uso della musica nell'educazione della gioventù...

Non appaiono in lui il simbolismo musicale dei pitagorici, cui aderisce Platone, le divagazioni cosmogoniche sulla sinfonia dei corpi celesti, sulla creazione armonica dell'universo.

Proprio come Socrate, Aristotele proclama la primazia della musica educativa, ma la sua concezione dell'arte non è unicamente dominata da considerazioni morali e politiche. Egli vede nelle diverse forme della creazione musicale l'espressione legittima di aspirazioni e di bisogni inerenti alla natura umana e concede loro un posto nella vita sociale come in quella individuale. Su questo argomento espone una dottrina psicologica, che sembra appartenergli affatto, quella della catarsi. Questo vocabolo, tolto a prestito dalla scienza medica degli antichi, designa il risultato d'una specie di cura omeopatica, una consolazione momentanea recata allo spirito dalla riproduzione estetica della affezione da cui l'anima del paziente è oppressa. Secondo il filosofo una tale riproduzione provoca una crisi d'emozione seguita da deliziosa sensazione di liberazione.

« La musica — egli scrive nel libro *Politica,* VIII, 7 — non deve mirare al solo fine dell'utilità, ma a parecchi scopi. In primo luogo essa contribuisce al miglioramento morale, in secondo luogo procura la catarsi... e questo effetto curativo a sua volta, può servire al più alto godimento ideale o semplicemente a uno sfogo salutare dello spirito dopo lo sforzo. E perciò si deve ammettere l'uso di tutti i tipi melodici non volti tutti agli stessi fini. Alla coltura morale e all'esercizio personale saranno riservate le cantilene che meglio esprimono lo stato d'animo di un uomo virtuoso; per la catarsi, risultante dall'audizione del suono o del canto altrui, si potranno adoperare le melopee attive e quelle entusiastiche. Poichè i mali psichici hanno bensì grandissima intensità presso alcuni, ma esistono in tutti; e la differenza è soltanto del più al meno. E così specialmente del terrore e della pietà. Ugualmente dicasi dell'entusiasmo, sentimento verso il quale molte persone sono attratte. Ora noi constatiamo, grazie alle melodie sacre (di Olimpo), che tali persone, quando si sentono penetrate dagli accenti che dànno all'anima l'estasi sono poi ricondotte alla calma, in modo che la catarsi opera in esse così come una cura medica. Identico effetto deve prodursi nell'anima di coloro che sono inclini al terrore, a una compassione esagerata, e in generale in coloro che naturalmente son propensi a lasciarsi interamente invadere da una passione. Diciamo pure che il fenomeno avviene, fino a un certo punto, presso la totalità degli uomini, perchè tutti possono subire tale cura medica e trovare tale alleggerimento ac-

compagnato da piacere. Così come le melopee entusiaste quelle attive procurano una gioia inoffensiva. E però si deve permettere ai virtuosi, esecutori del concerto o del teatro, la pratica di questa categoria di armonia ».

Per il popolo minuto, la folla degli artigiani e degli schiavi, Aristotele preconizza anche l'uso di forme anormali dette intense; alle persone di età avanzata egli raccomanda le varietà modali da lui qualificate di rilassate.

Benchè non sia del tutto possibile a un moderno europeo verificare su se stesso la realtà delle impressioni dirette nel frammento citato, coloro che hanno il senso della musica omofona saranno tutti pronti a credere Aristotele sulla parola. Ma vi è un campo nel quale non possiamo deciderci a seguirlo, ed è quello dei principii generali dell'estetica musicale, contenuti nei primi capitoli della *Poetica* e che qui riassumiamo:

« L'essenza di qualsiasi arte è l'imitazione (mimesi) che mira a riprodurre impressioni estetiche. Due cause hanno generato le arti in generale e le arti musiche in particolare. La prima e principale causa è la tendenza innata negli uomini verso l'imitazione estetica; infatti, l'uomo, dall'infanzia, imita per istinto. Con l'imitazione esso prende le sue prime lezioni; una delle caratteristiche che lo distinguono dagli altri animali è appunto la facilità nell'imitazione. La seconda causa del progresso artistico è la facoltà che in generale hanno gli uomini di compiacersi delle riproduzioni create dall'arte. Le sensazioni che tali riproduzioni provocano sono speciali e si distinguono nettamente da quelle prodotte dalla realtà; lo spirito conserva nettamente la coscienza del loro carattere illusorio. Infatti una riproduzione riuscita ci affascina e ci incatena mentre l'oggetto reale ci è estraneo, perfino antipatico.

« Mentre la pittura e la scoltura, volgendosi all'organo della vista, imitano le forme, gli oggetti esteriori e le persone con l'aiuto dei colori e delle forme, le arti musiche (poesia, musica e danza), che agiscono a mezzo del senso dell'udito, imitano gli stati d'animo (*Ete*), gli affetti (*Pate*) e le azioni (*Praxis*), con l'aiuto del ritmo, della parola e della successione melodica. Dall'uso ora simultaneo, ora isolato di questi tre mezzi d'imitazione nascono le diverse classi di produzioni artistiche. L'unione del ritmo e della successione melodica, senza la parola, fa sorgere la musica strumentale (auletica, citaristica, sinaulia). Il ritmo solo, reso visibile dal gesto, è attuato nella danza pantomima, transizione delle arti plastiche all'arte mu-

sicale. La combinazione della parola e del ritmo, restando esclusa la melodia, genera la poesia semplicemente recitata, epica o didattica. Infine il mescolarsi di tre mezzi d'imitazione avviene in qualsiasi musica vocale: nomos, ditirambo, canti della tragedia e della commedia ».

Ciò che in questa teoria artistica più s'allontana dall'attuale nostra maniera di sentire è il completo disconoscimento del carattere soggettivo della creazione musicale. Per Aristotele lo scopo comune di tutte le arti è la ripresentazione. Come il pittore e lo scultore, così il musicista ed il poeta hanno il compito di riprodurre non i loro proprii sentimenti ma gli stati d'animo, i movimenti passionali, gli atti di personalità nettamente distinte dalla loro: « Gli artisti imitano coloro che agiscono ». Anche le composizioni puramente strumentali sono assegnate fra le imitazioni di sentimenti e di azioni, accanto al nomos, al ditirambo, alla tragedia e all'epopea; così come la poesia, le composizioni strumentali possono « dipingere gli uomini o migliori o peggiori di quanto lo sono nella realtà ». Inoltre le impressioni psichiche prodotte dalle audizioni musicali non hanno nulla di vago agli occhi del filosofo; la significazione dei ritmi e delle inflessioni sonore non gli sembra meno precisa di quella della parola.

« Esistono nelle melodie — scrive nella *Politica* (VIII, 5) — riproduzioni reali della collera, della bravura, della continenza e in generale di tutti i caratteri epici ».

Insomma l'Elleno provvisto d'una coltura filosofica sembra abbia innanzi tutto cercato nell'audizione musicale un godimento di ordine intellettuale. Considerando l'impressione spontanea come degna tutt'al più della folla impulsiva, egli faceva consistere il suo piacere estetico nella piena comprensione dell'idea del compositore, nel seguire con non scemante interesse il successivo sviluppo, nel constatare l'accento giusto, il movimento caratteristico del sentimento espresso.

Vi fu un'epoca, se si deve credere a Platone (*Leggi*, III, p. 700), in cui soltanto i competenti potevano pronunciarsi sul merito delle produzioni musicali. « I fischi ed i clamori della moltitudine, gli applausi non erano allora come ai nostri giorni i giudici che decidevano se la regola era stata bene osservata e che punivano coloro che la violavano. Questa missione apparteneva invece a uomini esperti della scienza musicale; essi ascoltavano in silenzio fino alla fine, tenendo in mano una bacchetta che bastava a imporre rispetto ai ragazzi, ai loro precettori, a tutto il popolo ». Questa bella docilità era già finita al tempo di Platone. I compositori s'erano stancati d'esser

diretti dalla critica e il pubblico aveva alzato la voce per reclamare il diritto di giudicare le opere dei suoi musicisti e il talento degli esecutori secondo le sensazioni provate in comune al concerto o al teatro (1).

F. A. Gevaert e J. C. Vollgraff.

Aristossene.

Musicista per natura e per educazione, iniziato in seguito alla disciplina pitagorica, convertito infine all'aristotelismo, Aristossene non potette sfuggire completamente a queste diverse influenze e trovare la sua via. Vi è in lui, in parte, un grande musicista, in parte un buon filosofo, ma sempre come strozzato e rinchiuso in una folla indistinta di conoscenze acquisite, di pregiudizi insistenti, di metodi male assimilati; si scorge in questo grande novatore (che fu, per certi aspetti, un vero creatore) il buon allievo, studioso, attento, desideroso di far bene e sprovvisto di originalità.

Ciò che v'è di più notevole in Aristossene è il suo sentimento della musica. Egli sa che la musica non si può ridurre nè a una specie di ricreazione scientifica, nè a un semplice giuoco di sensazioni varie. Egli sa che l'opera musicale deve la sua bellezza alla convenienza reciproca di tutte le sue parti. Parole, ritmi e suoni associati in un certo modo formano un tutto, un insieme, e la stessa cosa avviene in quella combinazione di suoni successivi che si chiama la melodia: alcune mescolanze sono solide ed hanno una significazione

---

(1) Gli otto problemi relativi alla filosofia e all'estetica musicale sono dal Gevaert e dal Vollgraff sunteggiati nelle seguenti tesi:

— Le impressioni estetiche prodotte dalla audizione musicale sono le sole che esercitano un'azione morale.

— Tutti gli esseri umani sono incantati dalle successioni melodiche, dai ritmi, dagli accordi consonanti.

— Si ha maggior piacere nell'ascoltare una melodia già udita che una cantilena del tutto nuova.

— La melodia vocale raddoppiata da un istrumento è più piacevole del canto sprovvisto di qualsiasi accompagnamento strumentale.

— Il suono dell'aulo s'unisce alla voce meglio di quello della lira.

— La voce umana quando canta senza testo poetico è meno estetica del suono di un istrumento.

— L'unione della recitazione melodrammatica con il canto produce una impressione tragica.

— Il suono dell'aulo produce un'impressione benefica nel dolore come nella gioia.

chiara, un'azione possente sulle nostre anime; altre sono successioni di note sprovviste d'interesse. Perchè ciò? Perchè vi sono fra i suoni e le parole o i ritmi, e fra i suoni stessi, corrispondenze delicate e affinità particolari che il compositore deve indovinare; in ciò consiste precisamente il suo genio. La creazione di un'opera esige uno sforzo di sintesi che lo spirito compie; ed è anche lo spirito che messo di fronte all'opera terminata e realizzata giudicherà se la sintesi è legittima e completa o pecca in qualche punto.

Riprendendo poi a suo modo il lavoro del creatore, l'uditore raccoglierà anch'esso i dati che stavolta gli fornisce la percezione, non più l'immaginazione: parole, suoni, ritmi; con questi elementi pervenutigli insieme o successivamente, esso ricostituerà l'opera stessa, e se la ricostituzione è abbastanza esatta e abbastanza compatta, affinchè egli possa cogliere l'insieme con un atto unico e abbracciarlo con un colpo d'occhio, l'opera esisterà. Questa dottrina, nella quale si possono riconoscere i primi lineamenti dell'estetica di Kant, eleva la musica alla dignità di vera arte. Era questa una novità della quale Aristossene stesso non s'era accorto: la teoria dell'imitazione, che costituisce la base dell'estetica d'Aristotele, non conviene alla musica: il grande filosofo si è occupato di quest'arte, che l'interessava vivamente, ma soltanto nei suoi dettagli e non nell'insieme. Così Aristossene ha superato il suo maestro ed io non credo che l'antichità ci abbia lasciato pagine sulla musica più esatte e meglio sentite di quelle nelle quali egli fissa le condizioni del giudizio musicale.

Purtroppo non sembra che egli abbia molto sviluppato questa nuova estetica, nè che egli abbia frequentemente applicato gli eccellenti principii di critica dei quali s'era armato. Dopo essersi sollevato a queste considerazioni generali, egli ridiscende precipitosamente agli studi dei particolari; delimita bensì con ampiezza e fermezza il campo nel quale la critica e l'estetica dovranno agire, ma egli stesso se ne allontana dichiarando che il teorico non deve conoscere queste alte questioni. E però egli è un teorico, e non concepisce lo studio della musica che sotto l'aspetto d'una serie di trattati speciali.

Louis Laloy.

La fine della musicalità greco-romana.

Il terzo secolo inaugura la crisi suprema del paganesimo e vede rapidamente declinare l'alta civiltà greco-romana. Sola fra tutte le arti, la musica continua ad essere studiata e coltivata con ardore. La maggior parte degli scritti musicali che l'antichità ci ha trasmesso sono stati redatti fra il regno di Marco Aurelio e quello di Costantino. La pratica del canto e del suono degli strumenti sembra essere divenuta quasi generale, allora, nelle classi agiate della popolazione romana.

Nel quarto secolo constatiamo un deciso impoverimento della cultura musicale. Ciò è in diretta relazione col decrescente uso della lingua greca a Roma, dopo la seconda metà del secolo precedente. La decadenza diventa manifesta dopo la traslazione della sede dell'Impero a Bisanzio (330). Roma cessò allora d'essere il centro politico e intellettuale del mondo antico; non fu più che la capitale dell'Occidente. Seguendo la corte e la società più eletta, i numerosi maestri di musica originari dei paesi ellenici, lasciarono l'Italia; le compagnie di artisti dionisiaci visitarono sempre meno frequentemente le nostre contrade. Dal 350 in poi i popoli dell'Italia, della Spagna, della Gallia e della Germania romana non cantarono che in latino, e il repertorio dei loro citaredi, artisti, o amatori, consistette principalmente in poesie tolte alla lirica romana del secolo di Augusto o alla letteratura contemporanea. Probabilmente, vi si mescolarono parecchie canzoni d'origine volgare.

D'altra parte la notazione musicale per mezzo delle lettere dell'alfabeto greco, generalmente compresa ancora sotto Costantino, cadde poco dopo in desuetudine, tanto in Oriente quanto in Occidente, in modo che la trasmissione delle opere musicali non si fece più che da maestro a discepolo e con l'aiuto della sola memoria. Infine tutto induce a credere che verso questa stessa epoca si sia determinata una sensibile decadenza nella tecnica strumentale e particolarmente nell'arte ellenica dell'accompagnamento.

Questo universale abbassamento del livello musicale non impedì ai Romani di praticare entusiasticamente il canto e gli strumenti. Verso il 370 Ammiano Marcellino, il biografo dell'Imperatore Giuliano, si duole con acerbe parole di vedere i cittadini di Roma trascurare interamente le serie occupazioni dello spirito per il loro pas-

satempo favorito. « Le poche case — egli dice — nelle quali il culto dell'intelligenza, ora è poco, era in onore sono invase dal gusto del piacere... non vi si ode che canti e dovunque tinnìo di corde. Invece di filosofi vi s'incontrano cantanti. I professori d'eloquenza hanno ceduto il posto ai maestri delle arti piacevoli ».

Al momento in cui si scrivevano queste righe, la maggior parte della popolazione delle città aveva già abbracciato il Cristianesimo divenuto da un mezzo secolo la religione degli Imperatori; ma, adottando il nuovo culto, tali popolazioni avevano serbato la loro antica maniera di vivere e le loro predilette distrazioni. Sul terreno della vita sociale, cristiani e pagani vissero in pacifiche relazioni, e anche in buona comprensione, tanto che il politeismo greco-romano conservò aderenti. La società cristiana di Roma, così come ce la fa intravedere verso il 400 la corrispondenza di S. Gerolamo, non ha nulla di intollerante e i suoi costumi non sono per nulla austeri.

Così come lo storico pagano, Sant'Ambrogio, il grande vescovo di Milano, si scaglia con forza contro la sfrenata melomania dei suoi contemporanei. Ma le sue censure riguardano generalmente i generi di musica connessi ai riti e alle istituzioni del paganesimo, ciò che è soprattutto il caso dei concerti d'istrumenti a fiato. Quanto al canto accompagnato da un istrumento a corde, tale musica, non direttamente connessa con il culto romano, è biasimata soltanto perchè essa si applica a poesie licenziose, a ritornelli da orgia. Per i Cristiani letterati del quarto e del quinto secolo, impregnati di spirito antico ed educati nelle scuole insieme con i pagani, la recitazione musicale dei poeti lirici al suono della cetera è una distinta ricreazione, degna di dilettare un uomo grave nei suoi ozii, così come la lettura dei prosatori classici.

Più tardi, quando non vi sono più pagani nelle città, meno che a Roma, la citarodia si conserva come un'arte della buona società, mentre gli altri generi di musica decadono agli occhi dei Cristiani più serii, al pari delle cose teatrali. Nel 454 il patrizio gallico Sidonio Apollinare loda Teodorico perchè egli non tollera nel suo palazzo « nè organi idraulici, nè composizioni corali studiate sotto la direzione d'un musicista professionista, nè esibizioni di virtuosi istrumentisti o di cantatrici esotiche, ma si compiace unicamente a quella semplice musica di canto e di strumenti a corde che nello stesso tempo eleva lo spirito e carezza l'orecchio ». Questo curioso testo ci fa vedere che negli ultimi giorni dell'Impero d'Occidente si potevano ancora udire, anche nelle provincie già invase dai barbari,

grandi pezzi d'insieme benchè questi dovessero essere appresi ed eseguiti senza l'aiuto d'una notazione musicale.

Sotto la dominazione dei re goti (493-552), così rispettosa per tutte le forme della civiltà antica, Roma possiede ancora citaredi famosi; il loro talento si rivela nei banchetti; i re franchi stabiliti nella Gallia tentano di attirarli alla loro Corte. La poesia melica della Roma pagana, così come la scienza musicale dell'antichità, ha il suo ultimo rappresentante nella persona di Boezio, una caratteristica fisionomia di quella epoca singolare. Autore di trattati teologici, egli ignora il Cristianesimo nelle sue opere, e tanto completamente che si è anche dubitato se mai egli abbia ricevuto il battesimo. I numerosi frammenti in versi, che egli ha sparsi nella sua *Consolazione della filosofia,* sono fatti, come le odi di Orazio, per essere cantati al suono delle corde. Infatti vi furono monaci letterati e musicisti che a quei versi aggiunsero spesso melodie, nel corso dei tristi secoli che seguirono.

E furono quelli gli accenti supremi della musica greco-romana. Dopo lo spopolamento quasi totale di Roma, al principio del 547 e dopo lo stabilimento della dominazione bizantina la musica profana dispare subitamente per più di cinque secoli. Ma tale sparizione improvvisa non è che inganno dell'apparenza, risultato della completa mancanza di documenti.

François A. Gevaert.

Capitolo II.

IL MEDIO EVO

La « Schola Cantorum » e Gregorio Magno.

Caduto l'impero romano e divenuta l'Italia un dominio dei barbari, le scienze e le arti ne ebbero un fiero contraccolpo. Tuttavia sulle rovine del vecchio impero pagano fioriva, dopo le lunghe teorie dei martiri delle persecuzioni, la Chiesa santa di Gesù Cristo, e le arti e le scienze risentirono il salutare influsso della religione cristiana e furono avviate a nuove gloriose conquiste.

Anche l'arte musicale non sarebbe stata risparmiata dal vandalismo degli Eruli, dei Goti, dei Longobardi e di tutti gli Odoacri e i Teodorici che calarono giù a devastare il nostro paese benedetto, se la Provvidenza divina, all'opera anteriore del santo vescovo di Milano, Ambrogio, e del santo vescovo Agostino — ambedue cultori della teoria e della pratica dell'arte musicale — non avesse serbato, nel periodo più critico, altre anime custodi vigili della tradizione musicale.

Parte assai importante in questo processo storico sul principio del secolo VI va attribuita al dottissimo e nobilissimo senatore Severino Boezio, il martire dell'ariano Teodorico, il quale, versatissimo nelle scienze e nelle arti, fissò nel suo trattato *De musica*, diviso in cinque libri, quanto si conservava e si praticava in Roma secondo la tradizione dell'arte musicale greca. In modo ancor particolare è da ricordare l'opera di un altro grande, molto apprezzato dallo stesso Teodorico, quando ancora l'eresia ariana non ne aveva avvelenato l'anima, voglio dire di Cassiodoro, senatore e poi monaco

e apologista della religione cattolica, il quale molto si adoperò in Roma alla riorganizzazione delle Scuole e dell'insegnamento classico, e a noi lasciò tra l'altro preziosi ricordi musicali nel suo libro *De artibus et de disciplina liberalium artium.*

E io mi figuro nella fantasia di vedere nelle scuole di arti liberali — il *trivium* e il *quadrivium* (1) de' Romani — primeggiare tra gli altri e seguire il riordinamento di Cassiodoro, un giovane di nobile famiglia, cui la Provvidenza di Dio aveva già prescelto qual *vas electionis,* e sopra gli altri condiscepoli brillare per intelligenza ed ardore.

Mi piace figurarmelo tornar frettoloso dalla scuola alla sua casa patrizia e riandar colla memoria alla lezione del giorno, per trovarsi il dì vegnente ancor primo tra i suoi condiscepoli. Seguiamo questo giovane patrizio. Eccolo, omai uscito anche dalla *scuola del diritto,* venir da tutta Roma considerato come a nessuno secondo: eccolo un giorno assunto ad una delle più alte cariche dello Stato, l'orgoglio dei suoi genitori Gordiano e Silvia, il lustro della casa patrizia degli Anici al *Clivo di Scauro.* È facile indovinare! Ma un giorno il giovane patrizio, mentre prima si vedeva girare per la città nelle sue nobili vesti di seta e in abito di lusso tempestato d'oro e di gemme, fu visto vestito dell'umile saio di monaco.

La casa patrizia *ad Clivum Scauri* era divenuta un monastero: il giovane patrizio un monaco, sotto la guida dei primi abati Ilarione e Valenzione e nella continua conversazione del pio abate Eleuterio, profugo dal monastero di S. Marco presso Spoleto, per l'invasione dei Longobardi.

Ma eccolo anche abate, cui è affidato, secondo la Regola di San Benedetto, il regime completo del monastero, quindi anche le scuole dei fanciulli e del canto. Ma Gregorio non durò a lungo nel suo ritiro: Pelagio II lo invia suo legato ed apocrisario alla corte imperiale di Costantinopoli, dopo averlo ordinato diacono della Chiesa Romana. Lo splendore della corte imperiale di Bisanzio — se pur non lo distrasse dall'intimo raccoglimento e dal tenore di vita monastica che seguì a menare nel palazzo di Placidia, quando le cure del suo officio glielo permettevano, — dovè certamente influire nel suo animo a riguardo di una concezione più grandiosa, quanto all'apparato e al culto esterno della liturgia della Chiesa, specie in relazione al canto.

---

(1) Vedi più avanti lo scritto del Carducci: "La musica e il quadrivio".

In quell'epoca, al tempo cioè di Giustiniano, circa l'anno 565, Costantinopoli era bene organizzata dal punto di vista musicale, tanto per la chiesa come per il teatro. Lo stesso Giustiniano, per correggere abusi e provvedere alle necessità della musica e dei musicisti, aveva ordinato nelle sue *Novelle* e nelle sue *Leggi* e fissato quanti aveano ad essere gli alunni della *Schola* dei *Lettori*, separati da quella dei *Cantori*; i quali ultimi venivano stabiliti al numero di 25, per la grande basilica di *Hagia Sophia*, con espressa proibizione che, cantori di chiesa, mai ardissero andare a cantare al teatro.

Fu a Costantinopoli che l'apocrisario Gregorio conobbe e strinse intime relazioni coll'ambasciatore di Spagna, l'arcidiacono Leandro, poi vescovo di Siviglia, noto per la sua perizia nell'arte musicale, come ne fa fede lo stesso fratello di Leandro, Isidoro — santi tutti e due — nell'opera *De viris illustribus* ecc., dove ricordando le composizioni di Leandro per la liturgia mozarabica, specie le melodie ornate degli *psalmi*, delle *laudes* e del *sacrificium*, le celebra come cose molte, di dolce suono: *multa dulcis sonus.*

Dopo sette anni di dimora in Costantinopoli l'apocrisario richiamato a Roma da Papa Pelagio II viene innalzato al grado di Arcidiacono e di segretario papale, pur rimanendo alla direzione del Monastero presso il Palazzo Lateranense, dove qualche anno innanzi erano stati raccolti i monaci fuggiti da Montecassino per l'incursione dei barbari.

Morto Pelagio, il 3 settembre 590 fu eletto al Sommo Pontificato.

L'opera di questo grande e santo pontefice è nota agli studiosi, anche per quel lato che riguarda l'ordinamento liturgico e il canto sacro. Non poteva aspettarsi diversamente da un papa che giovinetto apprese tutte le arti liberali, che coltivò il canto sacro da monaco, che conobbe l'arte musicale dei Greci a Bisanzio.

Con mano sicura, il Pontefice musicista si dette subito a riordinare, ad abbreviare e modificare ciò che era già nel patrimonio artistico della *Schola Cantorum*: chè una *Schola* di cantori certamente esisteva anche nella Chiesa romana e vi avevano certo dato impulso un Damaso, un Leone Magno, un Ilario: con ogni probabilità però la *Schola* era allora formata più che altro dal clero basilicale e dai monaci addetti all'ufficiatura liturgica. Occorreva una istituzione più *ad hoc*: ed ecco il Pontefice Gregorio fondare con relative rendite due mansioni per la *Schola Cantorum « duo habitacula, scilicet al-*

terum sub gradibus basilicae beati Petri apostoli, alterum vero sub Lateranensis patriarchii domibus » (1).

Io non entrerò a parlare dell'ordinamento liturgico, certo non facilmente separabile dall'ordinamento musicale, e delle innovazioni apportate alla liturgia dal Pontefice Gregorio. La venerazione dei posteri ce lo ha sempre descritto come ispirato dallo Spirito Santo, dettare il canto del suo *antiphonarium per anni circulum*. Si può dire però che certe novità dovettero fare impressione, se lo stesso Gregorio dovette darne ragione e schiarimento in una sua lettera al Vescovo di Siracusa, Giovanni, l'anno 598, specie a riguardo del *Pater noster*, dell'*alleluia*, ecc.

Mi limiterò a dare uno sguardo all'ordinamento disciplinare della *Schola*, o dirò meglio alla sua interna costituzione, seguendo in ciò le fonti note degli *Ordines Romani* e gli studi recenti.

E dapprima sulla scelta dei fanciulli. L'*Ordo Romanus nonus* dice che dalle varie scuole di Roma, quali esse siano, dovranno scegliersi i fanciulli più bravi nel canto, e, come è evidente, di più bella voce, e vengano collocati e nutriti nella *Schola Cantorum*, per divenir poi *cubicularii*, e quindi, se così piacerà al Papa, anche suddiaconi. Nella *Schola*, a seconda del ciclo degli studi allora in uso, essi ricevevano istruzione completa delle « *sette arti liberali* ». I fanciulli erano sotto la direzione di quattro *paraphonistae* o capi-musica, tutti e quattro suddiaconi, de' quali il primo aveva il titolo di *primicerius*; quindi gli altri di *secundicerius*, di *tertius* e di *quartus Scholae*. Il *primicerius* era il direttore dell'insegnamento del canto, e doveva necessariamente avere le doti particolari di *compositore*, vale a dire la scienza e l'attitudine necessaria alla elaborazione e composizione di melodie.

L'insegnamento scolastico s'iniziava cogli elementi grammaticali per apprendere a leggere correttamente, a bene accentare, e a cantar le lezioni.

Seguivano al primo e più elementare insegnamento le teorie, diremo così, superiori; quelle cioè riguardanti le varie *scale tonali*, il valore matematico degli *intervalli*, il modo di distinguere i *piedi*, il *numerus*, il *ritmos*. Un rudimentale istrumento musicale — il

---

(1) ... « due piccoli edificii, e precisamente l'uno presso la gradinata della basilica del beato apostolo Pietro, l'altro poi presso le case del patriarca lateranense ». (*n. d. c.*).

monocordo — era l'unico aiuto pel maestro e per gli alunni per saper intonare le note che erano indicate secondo le lettere dell'alfabeto latino.

Quanto alle *melodie,* esse — non si spaventino gli scolari del secolo XX — erano tutte da apprendere e apprese *a memoria,* secondo l'autentico antifonario redatto *per anni circulum!* Una bagattella certamente! Difatti la durata completa degli studi tanto teorici che pratici, per fare un buon cantore, era di *nove anni.* Ecco perchè il solista non aveva d'uopo di libri musicali scritti *per extensum,* ma a lui era sufficiente un solo richiamo mnemonico, una specie di *tachigrafia,* quella forma cioè di scrittura che può forse anche avere avuto un qualche contatto colle così dette *note* tironiane, ma che gli studi paleografici riannodano alla tradizione di scrittura musicale bizantina, dai nostri teorici chiamata scrittura *neumatica.*

Io non starò qui a ridire quello che gli studiosi sanno a riguardo dell'ordinamento liturgico delle funzioni sacre: riti e cerimonie conservateci nei numerosi *Ordines Romani;* mi atterrò solo al còmpito musicale della *Schola.*

Quando pertanto il *Papa cum tota Curia* scendeva dal palazzo lateranense — il *patriarchium* — nella Basilica costantiniana — la nostra cattedrale papale lateranense — o si recava a pontificare in una basilica stazionale, tutta la *Schola* partecipava alla cerimonia solenne. Gli alunni grandi e piccoli, a testa rasata, rivestiti della *casula* — la pianeta dell'antica forma a campana — procedono in doppia fila, con i suddiaconi e diaconi ugualmente vestiti che seguono gli alunni — su per giù come oggi i prefetti e viceprefetti seguono i seminaristi che procedono ancora in doppia fila. Gli altri cantori seguono sotto la guida del *primicerius scholae.* Giunti nella basilica i cantori conservano lo stesso ordine, ponendosi nel luogo *ad hoc* destinato tra l'altare e il popolo — nel recinto cioè detto precisamente della *Schola Cantorum,* e attendono che il Papa, il quale intanto sta nel *secretarium* per rivestire i sacri paramenti, entri nella Basilica.

Prima però lo stesso Papa vuole essere informato se tutto è in ordine per il canto: e un suddiacono regionario uscendo dalla porta del *sacrarium* chiede ad alta voce: *Schola;* cui il *quartus scholae* risponde: *Adsum;* e il suddiacono: *Quis psallet;* cui il *quartus: ille et ille,* significando con precisione il nome del cantore solista della giornata. Allora il *subdiaconus regionarius* riferiva al Papa: *Servi*

Domini mei, talis subdiaconus regionarius leget Apostolum, et talis de schola cantabit (1).

Così il Papa poteva in quel giorno farsi una idea dell'abilità dei due soggetti e pensare se potevano sì o no esser promossi agli ordini maggiori. E che a ciò si annettesse — oltre alla buona riuscita della funzione — qualche ragione più grave, si può arguire da quanto dice l'*Ordo Romanus primus*: che cioè dopo questa tassativa informazione data al Papa, *non licet alterum mutare in loco lectoris vel cantoris: quod si factum fuerit, archiparaphonista a Pontifice excommunicabitur!* (2).

Ma proseguiamo. Tutto è dunque in ordine: e data dal Papa licenza d'incominciare, il suddiacono regionario esce di nuovo dal *secretarium* e ordina: *Accendite*; il *quartus scholae* o *l'archiparaphonista* di cui sopra (che si buscherà una scomunica se il *cantor* sarà cambiato) giunge al presbiterio e facendo inchino al primicerio della *Schola* dice: *Signore, comandate: Domne jubete.* La *Schola* allora si alza in piè: e, secondo la norma, tutti si pongono su due file, con i parafonisti di qua e di là, quali guide e capi-coro, e i fanciulli da una parte e dall'altra, presi in mezzo. Il *prior scholae* intona senz'altro l'antifona per l'ingresso del papa, *antiphona ad introitum:* appena i diaconi avvertono la voce del *prior scholae,* ne dànno avviso al Papa che attende ancora nel *secretarium,* e tutta la Curia si muove per entrare nella basilica. L'ordine è meraviglioso; la lunga teoria del Clero, della Curia e dei Dignitari, dà alla cerimonia l'impronta unica che solo a Roma si può avere per la presenza del Papa, di solennità e grandiosità veramente ieratica. Intanto la *Schola* canta il *Salmo* — del quale oggi è rimasto un vestigio nell'unico versetto — e canta e alterna senza posa fino a tanto che il Papa sia giunto all'altare. Il *primicerius* sta intento a un cenno del Papa: il Papa dà il cenno, e il *primicerius,* inchinandosi al Papa in segno di aver capito, dà ordine alla *Schola* di troncare il salmo e dire il *Gloria Patri* e ripetere quindi l'antifona e incominciare l'invocazione litanica, il *Kyrie eleison.* Dopo il *Gloria in excelsis* e l'*Oremus* il suddiacono prestabilito saliva l'ambone e leggeva l'*Apostolum* — sotto il qual nome s'intendeva l'Epistola odierna — e dopo di lui saliva all'ambone il *Cantor* — il solista designato — e col suo libro

---

(1) « Servi del mio Signore, il tal suddiacono regionario leggerà l'*Apostolo*, e il tale della scuola canterà ». (*n. d. c.*).

(2) ... « non è lecito sostituire un altro in luogo del lettore e del cantore; il che se sarà fatto, l'arciparafonista verrà scomunicato dal Pontefice ». (*n. d. c.*).

cantatorio incominciava il *responsorio* o l'*Alleluia,* cui prendeva parte nella chiusa anche la *Schola* e in alcune circostanze anche il popolo. Seguiva quindi il Vangelo, e dopo questo la presentazione al Papa delle offerte, durante la qual cerimonia la *Schola* cantava l'*Offertorium* che si componeva di uno, due o più versetti, a seconda della lunghezza della cerimonia, finchè il Papa *inclinans se paululum ad altare respicit scholam et annuit ut sileant* (1).

Il canto del *Sanctus,* secondo l'*Ordo Romanus primus,* era affidato ai suddiaconi regionari che al momento del *praefatio* si ponevano in ordine dietro l'altare, di faccia al Papa, rispondendo ai di lui *accentus.* Cantato l'*Agnus Dei* e mentre il Papa incominciava a distribuire la Santa Comunione ai Dignitari e a tutta la Curia, e poi al popolo, uomini e donne, la *Schola* incominciava l'*antiphona ad Communionem* cui seguiva — come all'*introitus* — il canto del Salmo, *usque dum communicato omni populo annuit pontifex ut dicant Gloria Patri, et tunc repetito Versu quiescunt* (2). Ma questa volta non era direttamente il Papa a far cenno alla *Schola,* ma il *subdiaconus regionarius* che al comando del Papa si rivolgeva verso il primicerio e segnandosi in fronte col segno della croce — il segnale convenuto — dava ordine per la fine del *Communio.*

Dopo l'*Ite Missa est,* il primicerio s'avanzava colla *Schola* incontro al Papa cantando *Jube domne benedicere* cui il Papa soggiungeva *Benedicat nos Dominus,* rispondendo la *Schola* « *Amen* » *alta voce* o *cum strepitu,* come altrove dice la rubrica.

Non mi dilungo su tutto questo meraviglioso ordinamento liturgico. Vediamo invece di addentrarci e sollevare possibilmene il velo di quello che era la cultura particolarmente musicale di quella *Schola* gloriosa.

Fissato il punto di riordinamento, se non, come dissi, di fondazione, della *Schola,* all'epoca di San Gregorio Magno, una costante tradizione fino al secolo di Giovanni Diacono ricorda l'esistenza di un antifonario tipico legato con una catena all'altare lateranense. Da questo antifonario tipico fu riprodotta la copia che Sant'Agostino di Cantorbery, mandato dallo stesso San Gregorio Magno a evangelizzare l'Inghilterra nel 597, condusse con sè: e l'altra copia recata

---

(1) ... « chinandosi un poco verso l'altare riguarda la scuola e fa cenno che tacciano ». (*n. d. c.*).

(2) ... « finchè, una volta che tutto il popolo abbia fatto la comunione, il Pontefice fa cenno che dicano il Gloria Patri, e dopo aver ripetuto il verso essi tacciono ». (*n. d. c.*).

in Inghilterra nel 668 — San Gregorio era morto nel 604 — da Teodoro monaco romano ordinato vescovo da Papa Vitaliano, unitamente all'erudito cantore Putta; e l'altra copia ancora mandata da Papa Agatone nel 680 ancora in Inghilterra, a mezzo di Giovanni arcicantore della Basilica di San Pietro, condottovi dall'abate Benedetto Biscopo, a fine di educare secondo l'uso romano i cantori inglesi. Non si può pensare che cantori officiali romani, mandati appositamente dal Papa, non recassero con sè la tradizione vivente di Roma. Ma tuttavia dell'antifonario tipico non si ha più oggi il documento, perchè perduto, forse in qualcuna delle tante invasioni barbariche. Sull'autenticità delle prime copie non si è troppo concordi dagli studiosi: ma quando dal secolo IX in giù i documenti musicali omai numerosi concordano a darci una identica melodia, dobbiam convenire che unica fu la fonte di origine.

Celebre è il ricordo di Adriano I (772-795) che spedì a Carlo Magno copia dell'*antiphonale* e del *responsale* della Chiesa romana. Giovanni Diacono a tal proposito racconta che « i Germani e i Galli seppero presto apprendere la dolcezza di questa cantilena e riportare alla purezza primitiva che, sia per leggerezza d'animo, aggiungendo del proprio alla melodia gregoriana, sia per la loro natia rozzezza, non avean potuto serbare incorrotta ». Ma il re Carlo Magno, offeso in Roma dalla discrepanza del canto gallicano dal romano, lasciò allora al Papa Adriano due de' suoi chierici più industri, a mezzo dei quali, dopo essere stati assai elegantemente istruiti, richiamò la metropoli di Metz alla soavità della primitiva modulazione. Ma, avvedendosi che *defunctis his qui Romae fuerant educati*, il canto delle chiese gallicane discordava tuttavia da quello della Chiesa di Metz, chiese ancora al Papa Adriano altri cantori, e il Papa Adriano *permotus, duos in Galliam emisit.*

Come si vede, l'attività della *Schola Cantorum* non si riduceva alla sola liturgia, ma si dava anche all'istruzione del canto popolare.

RAFFAELE CASIMIRI.

La Scuola di San Gallo.

Fra i numerosi monasteri che fiorivano in Germania ed in Francia e gareggiavano fra loro nello studio della cantilena romana, merita un cenno speciale quello di San Gallo, che fu il centro da cui uscirono nuove forme del canto liturgico.

Ekkehard IV, storico del monastero, racconta che nel 790 il Papa Adriano inviò a Carlomagno, dietro sua espressa domanda, Pietro e Romano, due cantori della scuola gregoriana di Roma, fornendoli entrambi d'una copia dell'antifonario autentico. Senonchè Romano nell'attraversare le Alpi cadde ammalato e dovette riparare nel monastero di San Gallo; Pietro invece proseguì il suo viaggio sino a Metz. Ristabilitosi in salute, Romano, col permesso dell'Imperatore, si fermò presso quei monaci ospitali e li istruì nel canto di Roma, dando così principio ad una scuola sul modello della romana, nella quale l'Antifonario che aveva portato seco ebbe pari venerazione dell'Antifonario autentico, conservato presso l'altare di San Pietro e a cui facevasi ricorso ogni volta che era necessario.

Non v'ha dubbio che il monastero di San Gallo, come le altre chiese e monasteri di rito romano-gregoriano, aveva, almeno, indirettamente ricevuto il suo canto da Roma, sebbene ritenesse sempre l'ufficio monastico. I codici di San Gallo, non altrimenti che i più antichi manoscritti dei canti della Messa, mostrano chiaramente il carattere romano sia nel loro ordinamento, come nella serie delle feste che essi contengono. Ciò non di meno è impossibile prestar fede a tutti i particolari del racconto di Ekkehard sulla trasmissione diretta del canto romano e sulla fondazione per opera stessa di Roma della scuola sangalliana. Forse in questo egli ha seguìto una tradizione che aveva travisato la verità a profitto della gloria del monastero. Intanto l'anonimo di San Gallo, più antico di 150 anni, il quale scrisse la biografia di Carlomagno nell'anno 883, narra il fatto ben diversamente. Allorquando Carlomagno si avvide che i cantori inviati da Roma non avevano corrisposto alle speranze fondate sopra di loro, scelse due della sua cappella e li mandò a Roma perchè vi compiessero la loro istruzione. Ritornati in patria, uno restò presso l'Imperatore, l'altro fu inviato a Metz: di San Gallo neppure una parola. Questo racconto si presenta del resto più verosimile che quello di Ekkehard; giacchè la scuola di San Gallo poteva ben essere figlia di quella di Metz, nella quale, fin dal tempo di Crodegango, il canto romano era coltivato e fiorente. Posto quindi che la scuola sangalliana non abbia avuto un'origine direttamente romana, resta che essa sia un rampollo della scuola di Metz. Non ne segue con ciò che la figlia abbia in tutto adottato le tradizioni della madre: al contrario è facile constatare come nel campo musicale sangallese si sieno fatte sentire parecchie estranee influenze. Ad ogni modo in nessun luogo come in questo fu così grande il numero degli artisti insigni che ne innalzarono la gloria.

In primo luogo Ekkehard nomina Marcello, che fiorì verso l'anno 860. In lui noi troviamo rappresentati i due paesi che primi conobbero il canto romano: le isole del Nord-ovest d'Europa e l'impero franco-tedesco. Irlandese di nascita, egli era stato a Roma ed ivi, alla sorgente medesima del canto gregoriano, aveva potuto approfondire le sue cognizioni musicali. Di poi, insieme collo zio Marcus, si era diretto verso San Gallo dove trovò un campo d'azione sì confacente ai suoi gusti che vi si fermò stabilmente. Nè è cosa per certo priva d'importanza che il più antico artista di San Gallo sia stato d'origine irlandese. Ciò che, soprattutto, dimostra l'eccellenza della coltura musicale anglo-irlandese, quando si osserva la pratica dei primi monasteri tedeschi, è l'innegabile rassomiglianza della notazione inglese con quella dei più antichi libri corali alemanni.

... Notker, soprannominato Balbulus, balbuziente, di nobile famiglia, venne a San Gallo verso l'840 e vi morì nel 912, carico di anni e in mezzo alla stima universale. Notker è considerato come il creatore della Sequenza. Egli medesimo ce ne descrive l'origine in uno scritto, mandato da lui, in un colla raccolta delle sue sequenze, ad un suo amico del monastero di San Gallo, Luitwart di Vercelli, cancelliere di Luigi il Grande. In questo scritto egli parla di quelle *longissimae melodiae* che presentavano alla memoria difficoltà quasi insormontabili. Fin da giovane aveva molto riflettuto sul mezzo di vincerle col sostituirvi delle parole. A confermarlo in questa sua idea gli capitò fra le mani l'antifonario di un monaco che si era rifugiato a San Gallo (verso l'860) dopo la distruzione del suo monastero di Jumièges, presso Rouen, fatta dai Normanni. In questo libro *aliqui versus ad sequentias erant modulati*, cioè ad alcuni versetti erano state sottoposte delle parole le quali però, dice Notker, non gli piacquero perchè tutte infarcite di errori. Messosi da questo momento all'opera egli cercò di adattare un testo ad altri jubili e ne vennero fuori le sequenze *Laudes Deo concinat orbis* e *Coluber Adae deceptor*. Il suo maestro Isone gli fece nondimeno osservare che meglio conveniva limitarsi ad una nota per sillaba. Anche Marcello, altro suo maestro, prese gusto alla nuova forma e la fece subito cantare dai fanciulli. I monaci avendo applaudito e incoraggiato essi pure questi primi saggi, Notker continuò il suo lavoro e venne a capo dell'intera collezione.

Questo racconto, sebben meriti la credenza di cui ha goduto finora, è tuttavia incompleto. È vero che i manoscritti del Sequenzario di Notker contengono molti *jubili allelujatici*, le cui melodie

furono trasformate in sequenze, ma non si può negare che la maggior parte di queste sono assai più estese degli *jubili allelujatici* corrispondenti che si trovano nei libri corali, non esclusi quei di San Gallo.

Un gran numero hanno in comune coll'Antifonario appena il nome o le prime note. Con tutto ciò l'epiteto di *longissimae* si adatta molto bene a queste *jubilationes* che i manoscritti ci offrono congiunte al testo delle sequenze. Risulta pertanto manifesto che Notker non derivò dai soli *jubili allelujatici* della Messa i materiali delle sue sequenze. Sfogliando infatti i manoscritti delle sequenze s'incontrano certe melodie di cui non si ha traccia in alcun libro della Messa; canti dal titolo Frigdola, Graeca, Hypodiaconissa, i cui nomi talvolta sono scritti con lettere greche. Anche certi nomi latini, come *Virgo plorans, Puella turbata,* potrebbero forse essere traduzioni dal greco; altri infine portano la denominazione *Organa, Nostra tuba, Symphonia,* in relazione colla musica istrumentale. I nomi di *Metensis major, Metensis minor* fanno sospettare una provenienza da Metz. Nè ciò dovrebbe recar sorpresa qualora la scuola di San Gallo traesse la sua origine da Metz. Noi sappiamo del resto che Notker era in relazione con questa chiesa e dedicò a quell'arcivescovo Ruodberto quattro inni da lui composti in onore di San Stefano. Un'altra sequenza intitolata *Romana* viene ordinariamente attribuita al cantore Romanus. In generale queste *melodiae longissimae* portano nei manoscritti il nome di *jubili allelujatici,* e sono in numero di 23.

Non v'ha dubbio che fra i moduli delle sequenze notkeriane si trovano frammiste melodie greche e bizantine. Noi sappiamo da altra fonte come il monastero di San Gallo non sia sfuggito all'influenza dei musici bizantini...

Una conferma della provenienza greca della nomenclatura latina ce la dà eziandio il nome « tropo » che comincia a comparire in San Gallo verso la stessa epoca. Le sequenze adunque non sono che le *longissimae melodiae* trasformate in una nuova forma liturgica di canto. I tropi, detti anche *festivae laudes,* perchè erano l'ornamento più favorito delle feste, si possono considerare come un'introduzione, un'inserzione o un'addizione ai canti liturgici da cui risulta sempre una maggior estensione del testo e spesso ancora della melodia primitiva. La loro provenienza greca ci appare evidente se ne esaminiamo con attenzione il testo.

Queste addizioni sono in generale tratte da quel ciclo di pen-

sieri che animano la liturgia della festa e ne formano quasi una illustrazione ed un commento. Il loro scopo, come appare manifesto, era quello di dare alle azioni liturgiche una maggior ricchezza e solennità. Ekkehard ci attesta che Tutilone compose eziandio molti altri tropi, avendo interpretato in questa guisa anche delle melodie offertoriali.

Un altro genere di tropi, che rimonta parimente a Tutilone, è analogo alla sequenza, e, come questa, era chiamato spesso « Prosa » od anche « Prosula », a seconda della sua estensione. Allo stesso modo che Notker aveva sviluppato le giubilazioni alleluiatiche, sino a farne delle parti indipendenti con testo speciale, Tutilone si applicò ad altre formole melismatiche, di maniera che tutti i melismi venivano a risolversi in testi sillabici.

PETER WAGNER.

Le riforme di Guido d'Arezzo.

Constatata la meravigliosa diffusione della cantilena romana, ci vien fatto di domandare se e come la *Schola cantorum* di Roma manteneva la genuina tradizione gregoriana, e con quali mezzi la propagava.

La questione non è delle più semplici, e gli studiosi non son tutti d'accordo. Riassumerò in breve la soluzione più accettata.

Dapprima è da ricordare che il mezzo principale per tramandare la tradizione della melodia era la memoria, e s'è già detto che per formare un autentico cantore occorrevano almeno nove anni. Ciò però non esclude, come dotti musicologi opinano, che nelle lezioni rudimentali, specie per i fanciulli, il maestro si servisse delle lettere dell'alfabeto per indicare la diversità dei suoni della scala, secondo la divisione del *monocordo*. Il *Codice di Montpellier*, scritto appunto nelle due notazioni alfabetica e neumatica, ci sta a dimostrare che servì particolarmente per la didattica.

D'altra parte la notazione *neumatica*, quella cioè che ha avuto origine dagli accenti oratorî, già dai monumenti dell'VIII e IX secolo ci si mostra la preferita, particolarmente per i libri o codici che dovevano servire al solista o al coro. Nè è improbabile che il Papa Gregorio Magno, alunno già delle scuole di Roma riordinate, come si disse, da Cassiodoro (cui non erano ignote le teorie del quasi coetaneo Severino Boezio riguardanti la musica), si servisse, per

notare il suo antifonario, della notazione neumatica, allora magari allo stadio rudimentale, ma che pel cantore era sufficiente come aiuto alla memoria. D'altra parte il ritrovar noi già al secolo IX una notazione neumatica assai sviluppata c'induce a pensare che quella non poteva essere che il portato di una evoluzione più che secolare. Lo stesso Cassiodoro ricorda nel suo trattato *De artibus et disciplina liberalium artium* che già prima di lui *Censorinus quoque de accentibus voci nostrae adnecessariis subtiliter disputavit, pertinere dicens ad musicam disciplinam* (1).

Con tutto questo è però indubitato che il segno neumatico, anche il più sviluppato, non era che, per così dire, un simbolo, non potendo al cantore indicare con esattezza la gravità e l'acutezza dei suoni: e resta sempre vero che al cantore doveva venire in aiuto la memoria, la quale dai segni *neumatici* non riceveva che una eccitazione per ricordare.

Occorre giungere a Guido d'Arezzo (nato l'anno 990 e morto il 17 maggio 1050) per vedere fissato in modo imperituro il sistema di lettura musicale.

Comunemente, proprio nella nazione che dette i natali al grande Aretino, si attribuiscono a Guido molte, anche troppe invenzioni, come quella principale delle note musicali; è questo un eccesso di venerazione che si ha sempre per i grandi, mentre appunto questo è ciò che d'altra parte riduce a una meschina valutazione la vera opera di Guido. Le sette note musicali esistevano già da prima e non sarebbe nemmeno gran cosa contentarsi che Guido avesse avuto l'idea geniale di prendere a imprestito per la scala esacordale le sette sillabe dell'inno di San Giovanni, come narrano voluttuosamente tutti i trattati, trattatelli e grammatiche di canto: *ut-re-mi-fa-sol-la;* l'opera vera di Guido, per la quale tuttavia ebbe anche a soffrire persecuzioni, è di un valore assai più grande: essa consiste in due innovazioni capitali: la *fissazione del rigo musicale* su cui distendere ed eternare per dir così, i suoni che eran prima affidati ai soli neumi e alla memoria o tradizione orale: e la *soppressione nella cantilena* di tutto ciò che nei secoli vi si era infiltrato di *anti-diatonico.*

Io non vorrei entrare in discussioni troppo tecniche, per ragioni

---

(1) *Trattato delle arti e della disciplina delle arti liberali*: « Anche Censorino sottilmente disputò intorno agli accenti necessarii alla nostra voce, affermando che tal fatto appartiene alla disciplina musicale ». (*n. d. c.*).

ovvie, ma pure è d'uopo accennare come fino a Guido d'Arezzo i teorici parlano della divisione del *monocordo* descrivendo le proporzioni di tre generi, *diatonico, cromatico, enarmonico*: i manoscritti di canto si diceva conservassero dei segni speciali per notare gli intervalli instabili più piccoli del nostro semitono. Guido dichiara che tutto ciò è il portato di una corruzione: esse sono *mollezze*, sono *aberrazioni* dal vero e giusto genere: bisogna pertanto sopprimere queste superfetazioni e ridonare alla cantilena la sua forma primitiva, come fu elaborata dalla sapienza degli antichi.

Non è da meravigliare se con un programma di tal fatta si tirasse addosso Guido le diffidenze e quindi le critiche dei suoi confratelli monaci del monastero benedettino di Pomposa, fino al punto che l'Abbate, pur benevolo verso Guido, dovette per ragioni di prudenza far allontanare Guido dal monastero. Fu allora che il povero perseguitato si rifugiò presso il suo protettore, Teobaldo, Vescovo di Arezzo, il quale si fece un merito di dirsi suo ammiratore e discepolo e dovette certo adoperarsi perchè i meriti e le scoperte di Guido fossero note a Roma.

Difatti ecco che l'anno 1027 Guido è chiamato a Roma dal Pontefice Giovanni XIX per dar particolare informazione delle sue nuove teorie. Naturalmente noi non possiamo pensare che Guido dovesse parlare della sua arte musicale dinanzi ai notai di curia o ai custodi del Patriarchio: è chiaro che egli dovette trovarsi in mezzo a tutta la *Schola cantorum* lateranense, cui possiamo ben supporre che per la circostanza fosse riunita l'altra sezione della *Basilica Sancti Petri.*

Della chiamata del Pontefice e della festosa accoglienza ricevuta, Guido stesso dà relazione nella sua lettera al suo confratello monaco Michele, uno dei fidi del monastero di Pomposa.

Egli racconta che il Papa Giovanni saputa la fama del nuovo insegnamento *et quomodo per nostra antiphonaria, inauditos pueri cognoscerent cantus, valde miratus, tribus nuntiis me ad se invitavit* etc. e prosegue: *multum igitur Pontifex meo gratulatus est adventu, multo colloquens et diversa perquirens* (1), e aggiunge ancora, con quella certa intima compiacenza che ognuno avrebbe provato in quella congiuntura, che il Papa stesso, esaminando minutamente l'antifonario

(1) ... « e come, per mezzo dei nostri antifonarii, i fanciulli riuscissero ad apprendere canti mai uditi, fortemente meravigliato, mi invitò a sè, facendomi chiamare tre volte » ... « molto dunque il Pontefice si congratulò della mia ve-

così notato e le regole preposte, non si tolse là *donec unum versiculum inauditum sui voti compos edisceret, ut quod vix credebat in aliis, tam subito in se recognosceret.*

Il trionfatore Guido rimase poco più di un mese a Roma, in quell'anno 1027, dagli ultimi cioè di marzo fino ai primi di maggio, ma il Papa gli aveva ordinato, come lo stesso Guido ricorda nella stessa lettera al suo Michele, che *mox hyeme redeunte me illuc debere reverti, quatenus hoc opus prelibato Pontifici suoque clero debeam propalare* (1).

Queste ultime parole svelano a noi la portata dell'insegnamento di Guido, il cui oggetto, per desiderio del Papa, doveva essere il *clero*, che noi meglio potremo chiamare la *Schola cantorum*.

Eccoci dunque a un'altra pietra miliare della cultura musicale della gloriosa *Schola* del Laterano, la quale, se era stata fino allora la nutrice di tutte le altre *Scholae*, che per mezzo de' suoi celebri cantori inviati da Roma aveva fondato presso le altre nazioni, non poteva rimaner seconda quando nuovi metodi d'insegnamento potevano giovare alla sua educazione: non per nulla il Papa chiamava Guido per comunicare alla sua *Schola* le di lui nuove teorie didattiche.

Da allora la scrittura musicale, incatenata alle righe e agli spazi del tetragramma, cominciò a evolversi con forme sostanzialmente identiche, se pur apparentemente legate alla scrittura propria delle varie razze e anche regioni.

E fissati da principio, secondo la teoria di Guido, i fulcri della notazione per mezzo delle così dette *chiavi*, di *fa* e di *do*, che spesso nei più antichi codici erano segnate da una riga rossa, e una gialla o verde, mentre le altre due righe erano sulla pergamena tracciate a secco con l'ago, a mano a mano la scrittura neumatica cominciò a prendere forma più nutrita e dirò grassoccia: così che già al secolo XIII la scrittura si era evoluta in quella forma chiara ed elegante che la Chiesa anche oggi conserva, anzi dirò meglio, oggi ha restaurato nei suoi libri di canto liturgico riportati per opera dei Benedettini alla loro primitiva purezza *iuxta codicum fidem*.

RAFFAELE CASIMIRI.

---

nuta, a lungo discorse, interrogandomi su varii argomenti » ... « non si tolse di là finchè, appagando il suo voto, non apprese un versetto che fino allora non aveva mai udito; per modo che ciò che a stento credeva fosse avvenuto negli altri, così, d'un tratto, riconobbe verificarsi in sè ». (*n. d. c.*).

(1) ... « al primo ritornare dell'inverno io dovessi ritornare colà, per propalare quest'opera al prelodato Pontefice e al suo clero ». (*n. d. c.*).

CAPITOLO III.

IL PRERINASCIMENTO

Fonti e forme trovadoriche.

... Il poeta variava i suoi argomenti, non la forma delle sue composizioni. Il XIII secolo, fatta eccezione per il *rondeau*, non ha conosciuto i generi a forma fissa, che sono caratteristici della poetica del secolo seguente della lirica di Guillaume de Machaut o di Philippe de Vitry, o per meglio dire il XIII secolo ha conosciuto e praticato una forma musicale, quasi fissa, la canzone. La struttura, è vero, non ha rigore assoluto, ma facilmente si riconosce l'osservanza di una disposizione generalmente adottata. Ecco un tipo di strofa musicale nella lirica dei trovieri. Una frase melodica è composta di due membri di frase o distinzione ($A + B$). Questa frase melodica si ripete una seconda volta, poi è continuata da un numero variabile di frasi melodiche liberamente disposte (x) che costituiscono lo sviluppo musicale del tema iniziale. Il tipo generale della strofa musicale di un trovatore o di un troviero si riduce dunque alla formula AB, $A'B'$, x. Ma questa formula è suscettibile d'una infinità di varianti: la prima parte della strofa può già trasformarsi, la frase melodica iniziale può essere seguita da tre o quattro distinzioni.

Non continueremo in questi dettagli altrimenti non la finiremmo più nella varietà, e peggio se esaminassimo le combinazioni che possono prodursi in x, cioè nella parte libera della strofa. Qui l'autore mostra la sua ingegnosità. Eccetto i casi in cui un troviero adattava la sua composizione nuova ad una composizione preesistente, egli non doveva mai ripetere nella poesia la formula di strofa già

usata da lui, e neppure usata da altro troviero. Ciò valeva a complicare singolarmente e molto vagamente il còmpito del poeta, ma lo spirito del medio evo si giocondava di queste difficoltà puerili. È vero che per differenziarsi da un predecessore, bastava introdurre una leggerissima sfumatura; bastava ad esempio qualche nuova rima. La personalità era presto raggiunta.

Ma la vera personalità non era nella forma, bensì nella ispirazione che detta l'opera al poeta. Trovatori e trovieri hanno sopratutto cantato l'amore cortese, un sentimento tanto astratto che diventa incomprensibile al volgare, mentre la scelta dell'argomento è, per fortuna, più vasto: il sentimento religioso, l'entusiasmo delle crociate, il fascino della primavera hanno un riflesso o una eco nelle loro poesie.

Ora il troviero parla in suo proprio nome; ora dialoga con un interlocutore che lo contraddice e che disputa, e allora abbiamo una *tenson* o un *jeu-parti;* ora si tratta di un amico che fa la spia, mentre due amanti restano abbracciati, e la composizione in tal caso è una *chanson d'aube;* ora è il lamento che una donna canta mentre fila, e si dice una *chanson de toile;* ancora può darsi che una pastorella sia la protagonista e la canzone riceve il nome di *pastourelle;* vi sono poi le canzoni pietose, quelle da ballo, e fra le une e le altre numerosi generi intermediari, collegati da insensibili transizioni.

Per quanto concerne le origini della poesia lirica francese del medio evo, ricorderemo la tesi celebre di Gaston Paris. La fonte di tutti i generi lirici, delle *chansons de toile*, di quelle da danza, delle *reverdies*, delle *pastourelles*, e anche, in un certo senso, della poesia cortese, sono da ricercare nelle antiche canzoni popolari, ispirate dalle feste di maggio, le *maieroles*, le *calendas maias* (calende di maggio) dei trovatori. Infatti in tutte queste composizioni si nota l'eco o il riflesso della primitiva ispirazione primaverile.

Per classificare le canzoni vi sono dunque, si dice, generi oggettivi, nei quali gli eroi delle canzoni occupano il primo posto; e generi soggettivi, nei quali il poeta parla in suo proprio nome. Ciò è vero, ma noi saremo altrettanto esatti e meno astratti nel far notare che tutti i generi soggettivi non sono che lo sviluppo infinitamente variato delle teorie sull'amore cortese, questa psicologia speciale alle persone dabbene del medio evo: i generi soggettivi si riassumono nella poesia cortese.

Alcuni storici hanno trovato nella provenienza geografica un criterio per stabilire una classificazione dei generi lirici: poesia lirica

puramente francese e poesia lirica d'origine provenzale. Nella prima Gaston Paris fa rientrare le *chansons d'histoire*, i *rondeaux*, le *estampies*, le *pastourelles;* al contrario, l'ispirazione provenzale domina tutta la poesia *courtoise*. A qualsiasi teoria si aderisca per studiare la lirica del medio evo risulta che tutte le composizioni che ne fanno parte si dividano in due gruppi principali, nei quali stabiliremo alcune sottofamiglie:

A) La canzone a personaggi:

1° le canzoni storiche;
2° le canzoni drammatiche;
3° le canzoni a ballo;
4° le *reverdies* (1);
5° le *pastourelles;*
6° le *chansons d'aube*.

B) La poesia cortese:

1° Le *chansons courtoises;*
2° I *jeux-partis*.

Alle canzoni cortesi sono da avvicinare:

C) Le canzoni religiose, imparentate con esse con stretti legami: l'ispirazione identica e lo stesso vocabolario serve volta a volta alle manifestazioni poetiche del più profano amore e di quello più pio.

PIERRE AUBRY.

Il « Minnesang ».

In opposizione all'ascetica concezione della vita del cristianesimo medioevale, che conteneva una fondamentale distinzione di Dio e dell'uomo, dei preti e dei laici, del mondo di là e del mondo di qua,

---

(1) La *reverdie* è una « pastourelle » dalla quale sono esclusi la pastorella stessa e tutti i personaggi rustici; non resta che il quadro e questo quadro campestre è qui singolarmente idealizzato; essa ricorda le feste del maggio, ma il senso popolare che tale origine implica si è aristocratizzato nelle mani dei trovieri.

della virtù e del peccato, il rinvigorimento delle forze nazionali, sotto l'usbergo dei principi secolari e di una potente borghesia, in Provenza, in Francia, nell'Italia settentrionale e in Germania, rese possibile, dopo l'XI e XII secolo, il rifiorire di una cultura laica, pervasa dalla gioia di vivere. Ci è possibile scoprire le diversissime radici di tale nuova concezione del mondo. Se da una parte la Chiesa aveva imposto silenzio alla donna, come a ricettacolo di peccato, proprio allora, anche per considerazioni dell'antichità pagana, nonchè politico-feudale, vennero in moda gusto, maniere e sensibilità femminili. Ne risultò una specifica cultura femminile. Non più la forza muscolare o l'ascesi valevano a dar fama al cortigiano, bensì lo spirito duttile e la bocca pronta all'eloquio dell'arte. Il cavalleresco cantore della donna diventava annunciatore ed esaltatore dell'ideale cortigianesco. Una comprensione lieta, estetica, artistica della vita gli suggeriva di cercare affascinanti finzioni sentimentali, di scegliere per argomenti morbidi canti, lodi di donna, la cavalleria, deliri amorosi, e di elevare così un monumento alla dama, se pur molto stilizzato. In questo stato di cose la nuova idea platonica della *Minne* non è vano fantasma; vi confluiscono le più nobili forze della spiritualità cristiana, della mistica, della devozione. Non soltanto la carità dottrinale della teologia, ma anche l'antico *eros* risorge negli appassionati canti d'amore (*Minnesänge*) per celebrare in nuovo culto di bellezza, in rinnovata gioia del pensiero, un primo Rinascimento.

Ma naturalmente trovatori e *Minnesänger* restano per molti riguardi uomini del M. E., i quali raramente riescono a liberarsi dalla coltura scolastica del loro tempo, poichè l'illimitato individualismo del vero e proprio Rinascimento è ancora lontano da essi, e resta a essi inaccessibile.

Di fronte alla spirituale, caldamente sensuale, ma spesso frigida *Minnespiel* dei neo-latini, cui non restava estraneo un largo contributo di irreligiosità, stava innanzi tutto, presso i gravi tedeschi, una ricca eroticità, e la tendenza antipretesca di un Walther significava una tanto più forte religiosità in quanto cercava e trovava la sua espressione nella lirica religiosa. Così lo spirito del *Minnesang* tedesco nelle sue prossime relazioni con la mistica non era affatto anticristiano, ma più specialmente un prodromo della riforma. La deviazione dell'omaggio cavalleresco alla donna nel culto di Maria, che Dante trovò nel « dolce stil nuovo », ha in Germania un esempio classico nel sacro erotismo di un Heinrich Frauenlob (morto nel 1306 in Magonza).

In un tempo in cui « cantare e dire », almeno nella lirica, erano inscindibili concetti, l'unione personale del poeta e del compositore era di per sè comprensibile. Ciò nonostante si può con sicurezza affermare che l'arte letteraria dei *Minnesänger* andò più in alto di quella musicale. La potenza musicale era piuttosto una particolare attitudine tecnica che una capacità d'espressione poetica derivata da un idioma comunemente accettato. Al diletto della composizione musicale, meglio che all'aristocratico giuoco delle rime, poteva più facilmente convenire la caratteristica profana. Anche la sintesi melodica non poteva venir fuori che faticosamente dai tanto diversi stili musicali, nei quali le forme poetiche di estrinsecazione derivavano quasi automaticamente dalla realtà del mondo circostante.

Non appena i *Minnesänger* cominciarono a percorrere una più elevata via musicale, essi dovettero, naturalmente, far capo a quella che era considerata allora come la sola lingua musicale artistica, cioè alla gregoriana, e a tutte le dotte teorie a essa pertinenti. E di qui procede la questione della cultura musicale dei compositori cavallereschi. Se ora noi riflettiamo che perfino un Wolfram von Eschenbach non imparò mai a scrivere e tuttavia seppe dettare a memoria l'enorme « somma poetica » del suo *Parzival* e che un Hartmann von Aue si lodava espressamente di saper leggere, possiamo pensare che in questi ambienti la conoscenza della notazione musicale e la lettura dei teorici latini di musica dovevano essere ancora molto rare.

HANS JOACHIM MOSER.

« Ars antiqua » e « Ars nova ».

Nella prima metà del XIV secolo si compì in Italia ed in Francia, i due paesi nei quali più vistosa fu la coltura durante il medio evo, un mutamento, nel campo della musica, così potente e sorprendente che la stessa epoca coniò per l'arte da quel mutamento derivata l'espressione di *Ars nova.* « Ars nova » è il titolo di un trattato musicale attribuito a Philippe de Vitry (*devitriaco*), morto vescovo di Meaux nel 1361; ciò fa presumere che proprio questo scritto sia tale da dar notizie originali della sostanza di quel mutamento. Infatti esso riferisce innovazioni di ogni genere: dell'aumento del valore delle note, fino ad allora considerate fino alla semibreve, e anche delle più piccole note, la minima e la semiminima, delle relazioni

della lunga e della breve con le minori altre note vicine, del deciso riconoscimento della misura di due tempi accanto a quella di tre tempi fino ad allora usata, dell'uso delle note rosse, cioè di tutto ciò che è di capitale importanza per la notazione e la divisione. Non è da contestare che l'esegesi musicale abbia il diritto di considerare tali innovazioni come avvenimenti fecondi di risultati e come un essenziale momento nella rivoluzione verso l'*Ars nova,* tanto più che una serie d'importanti trattati dei partigiani del De Vitry portano in prima linea tali questioni tecniche. Johannes Wolf (*Geschichte der Mensuralnotation*, 1904) crede di dover interpretare la sostanza dell'*Ars nova* come un nuovo ordinamento della misura e della notazione. Se diamo a queste due parole « Arte nuova » tutto il contenuto che ad esse quell'epoca sentì di poter dare, rileviamo che non si trattava soltanto di una nuova teoria speculativa, ma anche di una nuova pratica musicale, di un nuovo stile musicale, in altre parole di un mutamento nella volontà e nella creazione artistica; e di tale mutamento quelle innovazioni tecniche sono da considerare effetto e finalità. Le formule teoretiche si possono introdurre dopo che la pratica vivente ne ha offerto la materia alla meditazione. Ora si possono porre le seguenti questioni: Qual era lo stile musicale, come erano costruite le opere d'arte, dalle quali sorgeva il concetto di una *Ars nova* in contrasto con una *Ars vetus* o *antiqua,* e dalle quali sbocciava una teoria della composizione? Non è facile farsi un'immagine completa e chiara del mutamento dello stile verso il 1300, desumendola dai trattati rimastici. Poichè soltanto per eccezione gli scrittori vengono a parlare con una certa ampiezza di ciò che riguarda il pratico uso della musica e specialmente del comporre musica. Essi ci costringono a immaginare assai più di quanto oggi ci riesca gradito, e perciò noi dobbiamo giudicare la musica pratica di quel tempo su documenti che in quanto a lettura e comprensione non sono chiari e per i quali la letteratura trattatistica offre soltanto pochi aiuti. Non mancano però del tutto accenni allo stile e al carattere dell'*Ars nova.* Forse le notizie più ampie e più chiare fra quelle che possediamo si trovano in quella verbosa polemica che l'inglese Johannes De Muris aprì contro i sostenitori della nuova arte nel VII libro del suo *Speculum Musicae,* scritto verso il 1340. Conservatore, considerando che il vero vangelo della musica si trovasse negli insegnamenti dei Franco, di Pietro De Cruce, dello pseudo Aristotele, egli, come uomo esperto, si pone, di fronte alle aspirazioni della più giovane generazione, non completamente estraneo o

nemico, ma partecipando alla sensibilità dei giovani e respingendo duramente tutti gli insulti che i moderni scagliavano contro gli ideali della sua giovinezza. Dai capitoli polemici 9 e 44-46 del citato libro è possibile estrarre i seguenti cinque punti, al fine di giovare alla comprensione delle altre pagine; e si noti che l'espressione *cantores* significa, secondo la terminologia medioevale, non soltanto « cantori », ma anche, in generale, musici (e perciò anche strumentisti); e che « cantare » non significava soltanto cantare nel senso odierno, ma anche più ampiamente « fare musica ».

Johannes si volge contro « i moderni *cantores rudes, idiotas, inspicientes, insipientes et ignorantes,* i quali spregiavano l'antica arte perchè questa non possedeva nè la *subtilitas,* nè la *difficultas* della nuova.

Ma in che consiste tale *subtilitas,* egli pensa, se essa non significa altro che l'introduzione di valori di due tempi nelle note, nei tempi, nei modi e nella misura? Implica forse un progresso sull'antica arte questa complicazione, questa contraddizione che i libri dei *moderni doctores* mostrano in riguardo alla notazione, alla mensuralità, alla suddivisione della breve, al trattamento della semibreve? L'arte antica è stata *perfectior, liberior, rationabilior, honestior, simplicior et planior* della moderna, e inoltre, *prudens, honesta, simplex, mascula, benemorata,* e non mai lasciva come la moderna. I nuovi mutilano, diminuiscono (1) e corrompono il discanto, spregiano il bello, sfrenatamente discanteggiano, ammucchiano voci superflue, le tagliuzzano in occheti (2), le rompono smoderatamente in consonanze, le scindono, saltellano, balzano, si dimenano, dove meno è conveniente, brontolano e abbaiano come cani, e alfine cadono, come ossessi, in dissennate e contorte convulsioni, mentre sostengono un concetto dell'armonia del tutto lontano dalla natura. Quando essi combinano una consonanza con il Tenore non possono indugiare su di essa, e invece saltano subito ad una nuova dissonanza, ciò che essi chiamano *Novus discantus modus, novis scilicet uti consonantiis.* Essi spregiano le belle, antiche forme musicali, che gli antichi adoperarono con compiacimento, per esempio l'*Organum duplum vel purum* (3), il *Conductus* a due e tre voci, ed anche l'occheto (che

(1) Nell'antico contrappunto « diminuire » indicava la sostituzione di valori minori alla scrittura di nota contro nota.

(2) Denominavasi così una maniera di interrompere la continuità delle parti vocali con pause; quasi singhiozzi; dal francese *hoquet,* singhiozzo; latino, *hoquetus.*

(3) Fantasia per organo sopra un Tenore non strettamente misurato.

essi introducono unicamente nei mottetti), e null'altro conoscono che mottetti e cantilene. Nei loro canti il testo va completamente perduto (*littera perditur*), l'efficacia di una buona consonanza resta diminuita e la regolarità del tempo risulta sconvolta. Ascoltando i moderni mottetti può capitare di sentirsi domandare alla fine se i cantori abbiano cantato in ebraico, in greco, in latino o in chi sa quale altra lingua. A chi mai in tutto il mondo potrebbe piacere una tale *lascivia curiositas cantandi?*

Da questi acri sfoghi e del tutto negativi si desumono facilmente le caratteristiche positive della nuova arte. Secondo Johannes De Muris, esse si possono raccogliere nei seguenti momenti essenziali:

1° Abbandono delle più antiche forme a favore del mottetto e della cantilena;

2° Inaudita complicazione del tessuto delle note, provocata dall'introduzione di nuove misure e di nuovi segni di tempo;

3° Movimento straordinariamente vivace delle voci, ottenuto con l'uso di diminuzioni, la rottura della linea melodica, e gli occheti; e perciò maggiore accumulamento di note;

4° Più libero trattamento delle dissonanze;

5° La comprensibilità del testo può esser posta in discussione.

Questi cinque punti, che Johannes circonda di gravi rimproveri, non sono altro che le formule recanti l'impronta del tempo, di quel punto di vista il quale in ogni momento della storia della musica e fino a oggi ha posto di fronte il partito dei conservatori e quello dei progressisti. La « difficoltà » e la « sottigliezza » dei moderni ha già fin da allora suscitato una lotta contro la « semplicità » e l'« universale comprensibilità » degli antichi.

Si può ormai concludere che la musica polifonica del primo Rinascimento non fu solamente vocale ma anche accompagnata da strumenti. Può essere affermato che l'organo sia positivo, sia portatile, sia grande, da chiesa, fra tutti gli altri strumenti signoreggiò e favorì l'intero svolgimento di quel periodo. Rifacendosi alle più antiche fra le conosciute intavolature d'organo si notano composizioni istrumentalmente stilizzate; e ciò è anche meglio documentato dai sonetti dell'italiano Prudenziani, scritti al principio del XV secolo. Su tali prove si può affermare, con maggior certezza che non si avesse finora, la fattura strumentale della composizione trecentista fiorentina. Un confronto con l'ulteriore letteratura d'organo prova che precisamente in quel gruppo di composizioni italiane il nucleo melodico cantato, occasionalmente e variamente adornato, veniva affidato non alla voce

superiore ma al tenore, e prova che perfino la canzone francese del tempo di Dufay è in massima da considerare un *lied* per soprano accompagnato anzichè un *lied* per tenore accompagnato. Da ciò si può concludere che non solo l'*Ars nova* derivò direttamente dall'*Ars antiqua* ma che anche il Tenore dei fiamminghi e l'elaborazione del *Cantus firmus* sorsero dall'*Ars nova*. Fu notato che soltanto una relativamente piccola percentuale della letteratura dell'*Ars nova* mostri la tendenza ad una « parafrasi colorita »; pertanto l'importanza e il predominio dell'organistica colorita non è da mettere in dubbio.

ARNOLD SCHERING.

Firenze musicale nel '300.

Per quanto ne sappiamo, l'Italia ha poco contribuito, dal tempo di Guido fin verso la metà del XIII secolo, alla formazione dell'arte musicale. Alla fine dell'XI secolo ne prese la direzione la Francia. La poesia provenzale, nella quale parola e suoni si legavano vicendevolmente e fortemente, provocò una così intensa attività musicale che questa, già durante il periodo dei trovieri, prese il sopravvento sulla poesia e si svolse poi liberamente. In Parigi sorse una scuola di compositori, nella quale, negli ultimi decenni del XII secolo, si compì la trasformazione dell'organum attraverso il discanto in *musica mensurata*. Il primo periodo dello svolgimento della musica misurata si compì verso il 1260. Come semplici valori di note, si erano formate la *maxima* ▬|, la *longa* ■|, la *brevis* ■ e la *semibrevis* ◆ .

La mancanza di chiarezza, derivata nella valutazione delle note raggruppate dalle così dette ligature e congiunzioni, fu eliminata dalla riformatrice attività dei Franconi.

La causa di ciò, di questa parte passiva assunta dall'Italia in quel tempo, non è difficile a scoprire. Mentre fiorivano in Francia le poesie provenzali e antico francese, l'Italia non aveva ancora alcuna letteratura del *Lied*. Le colte società del nord d'Italia si compiacevano di arte straniera, dell'arte dei trovatori francesi. Costoro furono specialmente pregiati alle Corti del marchese Bonifazio II del Monferrato e dei duchi d'Este in Ferrara. Qui vennero più volte Peire Vidal e Raimbauld de Vacquieiras. Ma anche altri, come Aimeric de Pegulhan e Gaucelm Faidit, fecero, specialmente durante i disordini della guerra degli Albigesi, brevi soggiorni in Italia. A Pisa, a Firenze, e fino a Malta si scoprono tracce dei trovatori fran-

cesi. La loro arte trovò presto imitatori, nel nord dell'Italia, in lingua provenzale. Nel sud d'Italia invece, alla Corte di Federico II, si sviluppò parallelamente alla poesia provenzale una specifica poesia italiana nella parlata volgare della terra.

Dall'Italia meridionale lo svolgimento letterario salì presto in Toscana. Dei molti maestri che si occuparono della formazione della poesia sono da ricordare Guittone d'Arezzo, Messer Folcacchieri di Siena e Jacopo Mostacci in Pisa. Che anche qui, a simiglianza dei canti dei trovatori, parola e suono strettamente si collegassero, lo possiamo dedurre dagli stessi canti. Così si sviluppava in Italia, sostenuta da favorevoli condizioni ambientali, e in breve tempo, una letizia di canto per la quale questa terra fu presto in grado non soltanto di assorbire i progressi della musica francese ma anche di continuarli in maniera originale e di porsi, insieme con i Francesi, alla testa dello sviluppo musicale.

In Firenze, che attraverso felici guerre aveva acquistato altissima considerazione e che grazie all'importante industria e ai suoi affari, specialmente con la Francia, era divenuta il più ricco comune dell'Italia centrale, la letteratura e l'arte presero il più potente volo. Qui fiorivano arti e scienze; qui signoreggiavano il gusto artistico e la gioia di vivere. Verso la fine del XIII secolo viveva in questa città Guido Cavalcanti, il rappresentante della poesia d'amore filosofico-mistica, ma, innanzi tutti, Dante Alighieri. Che i canti composti da costoro, prima del 1301, e specialmente le canzoni per danza, fossero cantate e universalmente conosciute, risulta dalle novelle 114 e 115 di Franco Sacchetti, nelle quali lo stesso Dante ascolta i suoi canti dalla bocca di un fabbro intento al lavoro, e modificati tanto che il fabbro ne è biasimato dal maestro. Come intonatore di canti danteschi ci è tramandato il poeta Casella, cui Dante stesso, nel secondo Canto del *Purgatorio*, ha eretto un bel monumento. Anche altrove si notano tracce della sua attività di compositore. Nel manoscritto vaticano 3214 un poema porta l'annotazione: « Lemno da Pistoia e Casella diede il suono » — così afferma Burney.

Anche Dante dette probabilmente modi musicali ad una serie di suoi componimenti poetici. Il Trucchi (1) appoggia tale asserzione sulla testimonianza di un anonimo maestro del XIII secolo, il quale dice di Dante: « Dilettossi nel canto e in ogni suono », e anche sul poema: « Lamento delle sette arti liberali » di Piero Alighieri, fi-

(1) *Poesie italiane inedite*, II, pag. 140.

gliuolo di Dante, nel quale la musica, addolorata per la morte del divino poeta, infrange gli istrumenti, e distrugge con i denti le note scritte dal sublime maestro della musica, Dante Alighieri.

Il tempo florido della pratica musicale fiorentina è da porre nel XIV secolo. Come già fu notato, Firenze teneva le più attive relazioni commerciali ed anche spirituali con la Francia e specialmente con Parigi. Le correnti artistiche, che colà si affermavano, non potevano non essere notate in Firenze. Può darsi che l'insegnamento franconico abbia messo presto radici colà e che anche l'innovazione di Petrus de Cruce sia penetrata nell'orecchio dei fiorentini.

Petrus de Cruce, un più antico contemporaneo dei Franconi, per rendere possibile un valore più piccolo della semibreve, aveva fissato la regola che le 2-7 note scritte nella forma della semibreve dovessero venire tutte insieme contate come una breve, ma che la loro omogeneità dovesse venire rappresentata con un punto alla fine della breve. Questo insegnamento si svolse in due direzioni. I Francesi, con la collaborazione degli Inglesi, lo avviarono verso l'*Ars Nova*, gli Italiani ne usarono per una notazione musicale nazionale. La più antica informazione sopra quest'ultima si trova nel *Pomerium* di Marchettus da Padova, che fu scritto verso il 1309 e nella *Brevis compilatio in arte musicae mensuratae* dello stesso maestro...

Con il ritorno della sede papale da Avignone (1377), la quale, come è da supporre, portò seco una eletta schiera di cantori francesi, la musica e la notazione francese acquistarono grande influenza in Italia... Le composizioni dei maestri fiorentini sono a più voci, a due e a tre. Per poter apprezzare rettamente queste composizioni bisogna tener presente che in quel tempo le opere non erano pensate armonicamente. Alla melodia fondamentale venivano aggiunte una o più altre melodie, le quali dovevano far consonanza con la prima voce sulle note dal largo valore e soprattutto sui tempi forti. Pel resto le consonanze erano casuali. Se noi consideriamo le composizioni da questo punto di vista, comprenderemo la ragione di molte durezze che certo il tempo di allora non sentiva nella misura in cui le percepiamo noi. Il centro di gravità della composizione sta, malgrado il polifonismo, ancora nella melodia. E ciò è dimostrato dal fatto che ciascuna voce cadenza per conto suo. Le tonalità sono liberamente trattate. Un'abbondanza di cromatici toni alterati è ancora evidente. Come consonanze sulle lunghe note si presentano, nei pezzi a due voci, l'unisono, la quinta e l'ottava, raramente la terza e la sesta, qui e là la quarta...

La forma musicale dipende da quella poetica. Essenzialmente si indicano quali forme dell'artistico canto profano il madrigale, la ballata e la caccia.

Il madrigale, di cui il nome deriva secondo alcuni da la *madre*, secondo altri da la *mandra*, consiste in un idilliaco genere di poesia. Consta di due o tre strofe legate da rima, e ciascuna di tre, raramente quattro versi, con una conclusione di 2-4 versi. Il verso ha per lo più undici sillabe.

La ballata, canzone da ballo, ha una strofa tripartita. Essa consiste di due strofe ugualmente costruite e di un ritornello iniziale di due o tre righe.

Una forma specialmente interessante per il suo contenuto è la caccia, nella quale si tratta specialmente di caccia. In generale, son chiamate con tal nome tutte le composizioni in rapido movimento. Notissime sono le caccie di Niccolò Soldanieri e di Franco Sacchetti. Leggiadra e straordinariamente vivace è la rappresentazione (che appartiene, solo per il testo, al gruppo fiorentino) del Sacchetti: *Passando con pensier per un boschetto*. In esso alcune ragazze cercano fiori in un bosco, corrono qua e là e con brevi richiami nota l'una all'altra le bellezze del bosco, degli animali, dei fiori e dei funghi, finchè un improvviso scroscio di pioggia le separa. La musica di Nicolaus da Perugia non riuscì a seguire i lievi alati ritmi del testo leggiadro; i brevi richiami che volano qui e là sono tutti composti in una ininterrotta melodia. Tuttavia egli riuscì, con l'uso della forma di canone, a esprimere lo spirito della caccia.

Dal punto di vista della storia della coltura sono specialmente interessanti le caccie nelle quali si intrecciano grida dei venditori stradajoli, proprio con la cadenza con la quale questi negozianti ambulanti vantano le loro merci. Tali canti trovano riscontro con quei *Cris de Paris* che Jannequin ha trattato in un mottetto *Voulez ouyr les Cris de Paris* e con i *Cries of London* e i *County Cries*. Purtroppo non conosciamo di siffatte composizioni che appartengono a maestri certamente del gruppo fiorentino. Per caratterizzare questo specifico genere fiorentino, nel quale il poeta introduce aspri contrasti, indico il pezzo *Cacciando per gustar* del cantore papale Zaccaria. Un cacciatore, andando per diporto attraverso monti e boschi, arriva a una macchia dai fiori dorati aperti e chiusi. Mentre egli si accinge a cogliere i più belli e a odorare il loro profumo, ode le parole: « Gamberi, gamberi, pesce fresco ». D'altra parte sorgono voci come « Cenci, vetri, ferro ». Un frastuono d'inferno si diffonde;

tutta la vita dell'intero mercato di quel tempo ci sta davanti. I mercanti vantano le loro merci, i compratori stiracchiano il prezzo. Fu una felicissima idea quella di maestro Zaccaria, il quale collegò due testi della vita del mercato. Il suo pezzo, per quanto povero, si tiene almeno relativamente libero da durezze e, cantato, dovrebbe risuonar non senza effetto anche all'orecchio moderno. Inoltre hanno le vere caccie qualche cosa di insolitamente impressionante. Sono specialmente da citare *A poste messe* di Niccolò Soldanieri, composta da maestro Laurentius, e l'anonima caccia *Tosto che l'alba*, posta in musica da maestro Ghirardellus. Tutto l'andirivieni della caccia, l'aizzare dei cani, il suono dei corni, tutto è riprodotto realisticamente. La libertà che già si afferma risulta ancora ingrandita dall'uso della forma di canone. Una vera caccia si svolge davanti ai nostri occhi.

Tutte le citate forme avevano contenuto profano. Gli autori dei testi sono: Guido Cavalcanti, Alessio di Guido Donati, Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti, Niccolò Soldanieri, Cino Rinuccini, Stefano di Cino merciaio, Giovanni Dondi, Bartolomeo da Castel della Pieve, messer Gregorio Calonista da Firenze, Matteo Frescobaldi, Francesco Petrarca o anche gli stessi compositori. Gli argomenti sono tolti in parte alla mitologia, in parte alla favola, in parte alla vita ordinaria. La maggiore quantità dei canti è d'amore; alcuni sono poemi d'occasione; un piccolo numero ha contenuto moraleggiante.

Accanto a quest'arte profana sono conservati anche alcuni pezzi di messa del gruppo fiorentino di quel tempo.

Se pure abbracciassimo colla vista, infine, le opere della scuola fiorentina, non potremmo parlare dal punto di vista puramente musicale di un grande sviluppo. I progressi furono notevoli meno nella costruzione dei pezzi che nella notazione. Potremmo pertanto riconoscere in ciò un'ascensione fino al 1377. Ma partecipando i fiorentini col resto dell'Italia alla notazione nazionale perdettero la loro caratteristica. La loro pratica musicale, sottoposta alla musica francese-fiamminga, risorse solo verso la fine del XV secolo, con aiuti stranieri, per il suo grande periodo, il quale fu, verso la fine del XVI secolo, il periodo dell'opera fiorentina.

JOHANNES WOLF.

Francesco Landini e i suoi contemporanei.

Che nel secolo decimoterzo fossero musicate anche le canzoni di lunghe stanze, quelle a cui Dante volea riserbato il volgare altissimo e lo stile tragico, esso Dante ce ne fa fede nel Purgatorio, ove induce l'anima di Casella a ricantargli la seconda canzone del *Convivio* com'egli l'aveva in suo vivente armonizzata; e il Boccaccio e Giovanni Fiorentino su 'l finire di ciascuna giornata dei loro novellieri ci attestano, che per lungo il secolo decimoquarto seguitavasi nelle brigate gentili a cantare le ballate di più stanze. Ma a quella forte e severa generazione che nacque tra la battaglia di Benevento e i Vespri siciliani, che crebbe tra le memorie dei vecchi ghibellini di Federigo secondo e gli esempi de' guelfi che rifacevano il popolo nuovo, altre generazioni succederono, più mobili e leggere, più fini e polite; e venne meno quell'ideal rapimento di gioventù sobria e verginale, quella lucida tensione ed elevazione di spiriti, quella quasi estasi intellettiva che produsse le canzoni di Dante e certe opere d'architettura. Come alle grandi arcate di Arnolfo successero le piramidi e le nicchie di Giotto, così alle volte delle canzoni di Dante, che abbraccian tant'aria su quelle loro quasi colonne di tutti endecasillabi, successe l'armoniosissimo intreccio delle volte del Petrarca variate di endecasillabi e settenari. Gli effetti della poesia scemarono volgarizzandosi; e la gente elegante, guasta anche allora un cotal poco dalle costumanze di Francia, cercava il grazioso e col grazioso il piccolo. Chè, se bene giullari e uomini di corte ricorressero al Petrarca chiedendogli delle cose sue e si facessero grassi e ricchi del cantarle per le sale e le piazze d'Italia, non trovo però memoria che veruna canzone o del Petrarca o di altri fosse, come allora dicevasi, intonata, o, come diremmo noi, messa in musica; le ballate sì, i madrigali e qualche sonetto. Le ballate, quelle specialmente di una sola stanza, e i madrigali; alcuni mottetti e cobbole, parecchie canzonette o rondelli francesi; ecco in Italia il soggetto e la materia della musica profana per tutto il secolo decimoquarto.

Che differenza sentisse e intendesse già il Trecento fra la poesia musicabile e quella per certo modo più seria o più grave, lo dichiarava Franco Sacchetti in un sonetto « contro a uno che volea che le sue rime filosofiche e sottili fossero intonate » e quelle di Franco spregiava.

Ben che io senta in me poco valore,
I' pur conosco il dir sì come e dove
Ne gli tuo' versi viene, et a che prove
Segue l'effetto che tu tien' nel core.
Se tu in filosofia se' dicitore,
Le tue rime convien che mandi altrove,
Cioè in parte ove risuoni Jove,
Teologia mostrando il suo valore;
O in canzon morali il dir tuo sia,
Perchè d'alta matera, a 'ntender cruda,
Par che ricerchi sempre nuova via.
Cosa sottil in canto poco muda:
Agli amorosi versi par che sia
Musica di servir solo tegnuda.

. . . .

Sebbene parecchi di quei nomi e molte di quelle composizioni siano ripetuti e riprodotte in tutti tre i codici, ciascun di essi ha pur molto del proprio; e, a cotesti monumenti aggiungendo alcune indicazioni del biografo de' fiorentini illustri Filippo Villani, e altre testimonianze dalle rime di Franco Sacchetti ove in fronte a certe ballate e madrigali sono ricordati i maestri che posero le note o diedero il suono, veniamo a metterne insieme ben trentatrè nomi di musicisti del secolo decimoquarto. Rimane d'alcuni di essi incerta la provenienza o la condizione, sebbene, a ogni modo, italiani paiono: e sono, Zaccaria cantore del papa, fra' Carmelito, Gian Toscano e Scappuccia. Ma già e degli altri si conosce egli per avventura qualche cosa di più? Quando v'ho detto che gran parte sono gente di chiesa, non v'ho detto nulla di nuovo. Tutto nel medio evo sapeva d'incenso, nè v'era cantuccio ove non strisciasse un lembo di tonaca: così il suono dell'organo doveva naturalmente ricoprire ogni altro suono. La musica, come tutte le arti, usciva di chiesa per farsi profana; s'inebriava un cotal poco dell'aria aperta, tastava le belle villane e dicea fioretti alle gentildonne, ballonzolava per le piazze, per le sale e per le corti, ma studiavasi poi di essere a tempo per ritornare la sera devotamente in chiesa a dir compieta. La imagine della vita di que' maestri io per me credo sia abbreviata in ciò che Filippo Villani racconta di Giovanni da Cascia: il quale, dopo aver sonato l'organo nel domo di Firenze e fattosi onore col dare nuova e popolare armonia al canto del Credo, passò per amor di guadagno alla corte di Martin della Scala tiranno, dove intonava mandriali e suoni a gara con un maestro bolognese peritissimo dell'arte, aizzandoli co' doni il tiranno: così lo chiama sempre, come adoperavano i fiorentini coetanei anche ne' documenti officiali, Filippo Villani, il

quale non perdona mai a niun toscano l'aver usato a corte di signori lombardi. Ancora: quando vi ho detto che parecchi di quei musicisti sono stranieri; come un Giovan Cicogna da Liegi, frate Egidio e fra' Guglielmo da Parigi o più largamente di Francia, un Brenon, un Sclesses Jacopino, e probabilmente anche un Eggardo e altri; nulla v'ho detto di singolare. La musica dalla fin del Trecento fioriva più prospera in Francia e in Fiandra che non in Italia: niuna meraviglia dunque che di là ne venisser maestri: era un gentil ricambio delle arti più gentili fra le tre nazioni. E quei francesi e fiamminghi musicavano ballate italiane e i nostri canzonette francesi: e le canzonette francesi abbondano nei manoscritti italiani del trecento; ne ho viste anche in un codicetto magliabechiano che alla povera apparenza alla inculta scrittura e al modo della compilazione mostra di essere stato uno zibaldone a uso di popolani.

Potrei dirvi che due musici soli dà il mezzogiorno, ambidue di Caserta, un Filippotto e un Antonello; e non molti l'alta Italia, un fra' Giovanni da Genova, un Ottolino da Brescia, un Dattalo e un fra' Bartolino da Padova: che più ne fornisce comparativamente l'Italia di mezzo, dove contiamo un abate Vincenzio da Imola o da Rimini, un fra' Bartolommeo benedettino e un ser Jacopo da Bologna, un fra' Corrado eremitano da Pistoia, un Matteo e un ser Niccolò del Proposto da Perugia; e fin dieci in Firenze, frate Andrea organista, Giovanni da Cascia organista anch'esso del domo e poi al servizio del signore di Verona e un fra' Donato pur da Cascia dell'ordine benedettino, Francesco Landini detto *dagli organi* per l'abilità sua nel toccare quegli instrumenti e soprannominato anche da un'infermità *il cieco*, don Paolo tenorista, ser Lorenzo che sarà per avventura un solo col Lorenzo Masini ricordato da Filippo Villani, a cui egli accompagna un Bartolo forse della stessa famiglia, ser Gherardello e il fratel suo maestro Jacopo, e in fine Franco Sacchetti; perocchè questo fior di cittadino e scrittore, senza essere musicista di professione, pur tanto sentiva dell'arte, da dare egli il suono ad alcune sue ballate.

Ora questo asciutto registro di nomi prova almeno una cosa, che l'Italia del decimoquarto secolo non iscarseggiava di musici.

. . . .

« ... Musico teorico e pratico: mirabil cosa a dire! » esclamava, del Landini parlando, Giovanni da Prato. E lui riponevano i fiorentini tra gli uomini che più facevan onore alla patria. Cino Rinuc-

cini, rispondendo a un'invettiva di Antonio Loschi, segretario del Duca Giovan Galeazzo Visconti, contro Firenze, dopo enumerate le molte glorie fiorentine che sono glorie italiane di quel secolo, « E acciocchè — séguita — nelle arti liberali niuno savio ci manchi, avevamo in musica Francesco, cieco del corpo ma dell'anima illuminato, il quale così la teorica come la pratica di quell'arte sapea, e nel suo tempo niuno fu migliore modulatore de' dolcissimi canti, d'ogni strumento sonatore e massimamente d'organi ». E Coluccio Salutati, il segretario della repubblica, una cui lettera Giovan Galeazzo dicea di temere più che mille cavalieri fiorentini, raccomandando il maestro per non so quale occorrenza sua al vescovo di Firenze, « Glorioso nome — scriveva — alla città nostra e lume alla chiesa fiorentina proviene da questo cieco ».

Nato Francesco nel 1325 di Jacopo pittore, acciecò, fanciullino ancora, di vaiuolo. « Uscito a pena d'infanzia, cominciò a intendere (traduco dal latino di Filippo Villani) la miseria del suo stato, e per alleggerire l'orrore di quella perpetua notte, o fosse benignità del cielo che compatendo a tanta sventura gli preparava qualche sollievo, prese fanciullescamente a cantare. Fatto di poi grandicello e già intendendo la dolcezza della melodia, cominciò a cantare secondo arte; prima con la viva voce, di poi accompagnandosi con istrumenti di corda e con organi; e tanto nell'arte acquistò che, a grande stupore di tutti, gli istrumenti musicali, i quali non aveva mai veduti, trattava con tale agevolezza come se corporalmente gli vedesse, e toccava gli organi con tale velocità di mano e con tanta maestria e dolcezza che senza comparazione trapassò tutti gli organisti di cui si ha memoria ». Un'altra abilità, oltre quella del sonare, pareva in lui maravigliosa a' contemporanei: che egli così cieco sapesse scomporre un organo, proporzionato di tante parti che a sì difficili offici servono, contesto di quelle sottilissime cannoline che a pur toccarle si guastano, fatto con tal magistero che alterato pur lo spazio di una linea si perde, e che poi, così scompaginato, sapesse restituirlo per intero, emendati i difetti onde procedea la dissonanza: era dunque anche un accordatore perfetto: era insomma il re degli organisti. « Onde seguitò che, per comune assenso di tutti i musici che a lui concedevano la palma di quell'arte fu pubblicamente in Venezia dall'illustrissimo re di Cipro (Pietro il Grande), com'era l'uso de' Cesari e de' poeti, incoronato d'alloro ». Ciò nel 1361 o '64.

Con tanta fama in arte così gentile non è meraviglia ch'ei fosse ricercato nelle onorevoli compagnie, ove, nei brevi intervalli tra

una guerra ed altra, fra uno ed un altro rivolgimento, o nelle brevissime soste delle contese di parte, cavalieri e cittadini, magistrati e dottori, si riscontravano con donne e donzelle e leggiadri giovani, nè mancavano i giocolieri e gli uomini di corte, per le grandi sale affrescate dagli scolari di Giotto o nelle ville superbe di bellezze naturali e dovizie. Tanto allora doveva esser più viva la gioia e la cordialità, quanto era più strettamente limitata dallo incalzar delle ansie e delle brighe, dei sospetti e degli odii. Alla villa del Paradiso, tutta lieta di logge e di pergole e di giardini, fuori porta San Niccolò, verso il piano di Ripoli, quando Antonio degli Alberti fioriva di facoltà e d'attinenze e favore come principal cittadino nè ancora l'animo suo era turbato dai tristi vapori del misticismo, raccoglievansi più d'una volta sì fatte brigate; e d'una compagnia solenne e d'una conversazione ivi tenuta nel 1389, che fu un anno grazioso e felicissimo di pace, d'abbondanza e di feste, ci lasciò lungo racconto e noioso, ma pur utilissimo alla cognizione dei tempi e dei costumi, Giovanni da Prato nel romanzo illustrato dal Wesselofsky. E Francesco Landini vi comparisce più d'una volta, invitato, tra una colazione e una novella, tra un giuoco d'uomini di corte e una disputazione di letterati, a toccare il suo organetto. E, quando egli lo tocca, è uno stupore: stupore di gentildonne, di cavalieri, di dottori e d'uccelli. Sì, anche d'uccelli: gli antichi miracoli si rinnovano nella narrazione di quel da Prato: « Dopo questo novellare, sendo già il sole montato e cominciando a riscaldare, standosi alle dolcissime ombre la compagnia, cantando mille ugelletti fra le verzicanti fronde, fu comandato a Francesco che toccasse un poco l'organetto per vedere se il cantare delli uccelletti menomasse o crescesse per lo suo sonare. E così prestissimamente facea, di che grandissima maraviglia seguio: chè cominciato il suono si vidono molti uccelli tacere, e quasi come attoniti facendosi più da presso per grande spazio udendo passaro; da poi ripreso il loro canto, raddoppiandolo, mostravano inistimabile vaghezza, e singularmente alcuno rusignolo, in tanto che a presso a un braccio sopra il capo di Francesco e dell'organetto veniva ».

Ma il Landini sonava anche altri istrumenti; e, chi volesse conoscerli, il Villani li designa con nomi in generale abbastanza classici o barbareschi; la lira, l'avena, le tibie, la ribeba, la limbuta e la quinaria. Nè basta; che egli inventò un nuovo istrumento a corde, composto del limbuto e di mezzo canone, e dalla dolce melodia che rendeva gli diè nome di sirena delle sirene. E con tutto ciò egli disputava — attesta il romanziere da Prato — con ogni artista e filo-

sofo, non pur della sua musica, ma di tutte le arti liberali, perchè di tutte in buona parte erudito si era. Poesie scriveva volgari e latine: le volgari son delle solite cosucce, d'occasione o amorose, da mettere in musica. Ma, quando la nova scuola degli eruditi, i rozzi zappatori del rinascimento, cominciarono ad insorgere contro la scolastica, il musico cieco si fece a difendere la logica di Occam; e, per combattere gli eruditi con le armi loro, scrisse la sua apologia in esametri; ma la essenzial forma ne è la visione, fiorita di rimembranze dantesche.

Ciò era degno dell'uomo « non indòtto in filosofia, non indòtto in astrologia, ma in musica dottissimo », come lo saluta un suo discendente, il platonico Landino commentatore di Dante; e spiega le meraviglie di quel da Prato, che il Landini fosse musico ad un tempo teorico e pratico.

. . . .

Il Landini, morto nel 1397, fu tra i grandi maestri del secolo decimoquarto. Ma il grande suppone il piccolo, e già la produzione soverchiava la richiesta; nè anche allora i guastamestieri mancavano, nè mancava ai guastamestieri la presunzione. Sapeano a pena batter la solfa, e si credevano altrettanti Marchetti da Padova. Fin allora, nel buon tempo antico, nell'aureo trecento, Franco Sacchetti, col disdegno d'uom di buon gusto, dolevasi che il mondo fosse pieno di chi vuol far rime:

> Tal compitar non sa che fa ballate,
> Tosto volendo che siano intonate.
> Così del canto avvien: senz'alcun arte
> Mille Marchetti veggio in ogni parte.

E non mancavano nè meno i fanatici. In certo madrigale intonato per maestro Giovanni da Firenze esce fuora un tale esclamando:

> O tu, cara scienza mia, Musica,
> O dolze melodia con vaghi canti
> Che fa' rinovellar tuttor gli amanti.

Ed io — séguita — io:

> Che 'maginar solea tuo bel trovato,
> Or son procuratore e avvocato.
> Però intorno a te, Musica cara,
> Ch'ogni atto bel d'amor da te s'appara.

V'immaginate voi questo avvocato, già dilettante di belle speranze, il quale al primo sentire una nota d'organo getta il digesto,

precipita dal palagio del podestà, piantando la parte civile alla discrezione del cancelliere e forse l'imputato in man de' berrovieri tra l'un tratto e l'altro di corda e scappa fuori con le braccia levate e la bocca spalancata a bociare il madrigale a due? I notari di Bologna scrivean ballatette tra il barbaro latino dei contratti nelle pagine dei lor memoriali: ma costui è vero tipo di quegli entusiasmi sfarfallati che una corrente di moda risveglia in società mobile e leggera. Meglio a ogni modo dei meccanici mestieranti, i quali per amore di lucro sacrificano l'arte alla moda. In un madrigale di cui Jacopo da Bologna non so se le parole, ma certo compose la musica, vengono ammoniti così:

> Per gridar forte non si canta bene,
> Ma con soavi e dolce melodia
> Si fa bel canto, e ciò vuol maestria.

Ma seguitava, come chi sa di parlare al deserto, questa maestria pochi l'hanno, e tutti fan ballate madrigali e sonetti e « infioran Filippotti e Marchetti »:

> Sì è piena la terra di magistroli
> Che loco più non trovano i discepoli.

GIOSUÈ CARDUCCI.

Il madrigale e la caccia.

La conoscenza dell'arte musicale italiana del Trecento sembrerebbe a prima vista avvantaggiarsi su quella di altri periodi dall'esistenza di una ricca tradizione di monumenti musicali, collegata ad un certo numero di codici, integri o frammentari, provenienti da un'epoca ancora molto prossima all'origine delle opere che contengono: in generale dai primi decenni del Quattrocento.

. . . .

Le opere musicali che ci sono state così copiosamente conservate dai codici si riferiscono tutte a quella forma di attività musicale polifonica che è comunemente nota sotto la designazione di *Ars nova* italiana. Forma d'arte che, appunto per il contrasto fra la ricchezza della sua tradizione e la scarsezza di altri documenti di intonazione riferibili al periodo precedente e a quello più immediatamente successivo, è stata e continua ad essere spesso considerata la prima manifestazione italiana di attività artistica musicale, presto estinta e rimasta senza seguito.

La forma più antica di quest'arte è il madrigale, di cui è nota la struttura metrica in due o tre strofe consimili generalmente di tre endecasillabi variamente rimati, e in una coppia finale di versi (eventualmente anche uno solo) a rima baciata, anche questi di soliti endecasillabi. L'intonazione musicale era condotta soltanto sulla prima strofa e sul ritornello, ricantandosi le strofe successive sulla musica della prima. Ognuna di queste parti è per lo più ugualmente conclusa nel senso letterario e in quello musicale, ma altrettanto non avviene per le minori articolazioni corrispondenti nel senso della strofe e del ritornello ai singoli versi, ognuno dei quali ha, indipendentemente dalla compiutezza del senso letterario, una sua struttura determinata (consistente nella successione di un melisma iniziale sulla prima sillaba, nella recitazione quasi sillabica della parte centrale del verso parallelamente scandita dalle voci, e in un melisma conclusivo tra la penultima e l'ultima sillaba).

È notevolissimo il partito che è stato tratto da questo schema nei migliori esempi di madrigale. Dalle due voci che costituiscono generalmente l'ordito polifonico (raramente se ne aggiunge una terza) quella superiore assume un carattere più determinatamente espressivo e, movendosi con ariosa naturalezza melodica, fa di ogni verso una frase musicale ben articolata, il cui valore, più che nel particolare, sta nel senso complessivo di una vera e propria linea melodica. A questo senso complessivo una pacata e serena ampiezza proviene dal sentimento ritmico, che, rinunciando alle sottigliezze e alle finezze del particolare che tormentano la melodia dell'arte francese contemporanea, scorre pianamente, dando maggior rilievo alla formazione di unità ritmiche più largamente disegnate e risultanti dall'aggruppamento binario o ternario di intere battute. La voce inferiore, con un andamento ritmicamente più semplice, pur serbando a differenza dei *Tenores* e *Contratenores* strumentali francesi uno spiccato carattere di vocalità cantante, ha il valore di una voce di accompagnamento, che fa da sostegno ritmico e armonico alle evoluzioni melodiche della voce superiore. Ognuna delle parti melodiche corrispondenti ai singoli versi è poi subordinata all'unità complessiva attraverso un ben calcolato alternare di cadenze; all'ultimo verso della strofe è riservata spesso la cadenza principale della tonalità.

Il ritornello, quanto alla struttura dei singoli versi, è costruito sostanzialmente nello stesso modo: qualche volta l'intonazione del primo verso è semplicemente ripetuta anche per il secondo. Ciò

che è tipico è la prescrizione di un cambiamento di ritmo (che secondo la consuetudine è quasi sempre ternario nel ritornello); spesso anche con un differente impianto tonale si mirava a dare al ritornello un carattere di contrasto espressivo con la strofa e un senso quasi epigrammatico di conclusione.

La struttura sopra descritta è quella fondamentale, ma va esente da eccezioni.

. . . .

Questo aspetto del madrigale è sostanzialmente identico come costruzione musicale ad un altro tipo di composizione forse meno antica e meno frequentemente praticata, ma certo molto gradita: la *caccia*. In essa il canone di due parti vocali, spesso accompagnato da una voce strumentale, è il mezzo attraverso cui si cerca di riprodurre musicalmente la vivacità rappresentativa del testo, sia esso effettivamente riferito ad episodi di caccia, o di pesca o di mercato o ad altre rappresentazioni di genere. La ripetizione successiva nelle due voci delle inflessioni melodiche e dei ritmi è utilizzata per rendere efficacemente l'incrociarsi molteplice di grida o di richiami. I versi, or brevi or lunghi, si intrecciano variamente; i melismi, sia per ottenere maggior vivacità ritmica che per non accrescere le proporzioni della recitazione di un testo relativamente lungo, hanno vaste proporzioni all'inizio e alla conclusione delle parti maggiori della composizione, ma sono nella parte centrale spesso sostituiti da silenzi, comunque meno usati e riservati soltanto al conseguimento di speciali effetti. Resta fondamentale per la caccia come già per il madrigale canonico (imitato) il contrasto fra lo svolgimento della parte principale della composizione (che nella caccia non presenta come nel madrigale il ripetersi dello schema metrico) e il ritornello, anch'esso il più delle volte canonico, e composto quasi sempre di due versi nei modi e secondo le prescrizioni già note del madrigale.

Madrigale e caccia sono le forme più antiche dell'*Ars nova* italiana e quelle che generalmente sono considerate come tipiche e più gelosamente custodi delle caratteristiche dell'espressione musicale, nazionale. Dall'esame della tradizione dei codici esse risultano le uniche forme polifoniche praticate dai maestri più antichi, da Jacopo, Giovanni e Piero, a Ghirardello, a Lorenzo, a Donato, Nicolò da Perugia e Francesco Landini. Con questi due maestri, che ne sono gli ultimi cultori (ad eccezione di un ulteriore rifiorire del madrigale con Paolo e di una riapparizione tardiva e imbastardita

della caccia ad opera di Zaccaria), ha inizio una nuova forma che presto resta unica: la ballata polifonica.

. . . .

Rivolgendoci a considerare le caratteristiche musicali è ben presto evidente che madrigale e caccia sono intimamente legati alla estrinsecazione della tecnica musicale più raffinata sotto il duplice aspetto del virtuosismo canoro e della elaborazione contrappuntistica. Aspetti che ci riportano a cercarne l'origine nell'ambiente che fu più spiccatamente custode e propulsore del perfezionamento tecnico musicale, e che per lungo tempo ancora non cesserà di esserlo, l'ambiente ecclesiastico.

. . . .

Quanto all'abilità tecnica dei cantori, sia come conoscenza approfondita dalla notazione mensurale, indispensabile per la precisa corrispondenza ritmica e armonica fra le melodie delle diverse voci nella esecuzione della polifonia in genere, sia come qualità fonetiche, necessarie in particolare nell'esecuzione dei madrigali, che nei lunghi ed elaborati melismi comportavano un virtuosismo tecnico così spinto da aver condotto a dubitare della loro natura vocale, il Davidsohn testimonia della frequenza con cui i religiosi dei vari ordini ne acquistavano rinomanza in Firenze, e come nettamente si distinguesse fin dalla seconda metà del Duecento fra canto corale e camerale.

Anche nel passaggio da testi liturgici o morali in latino a testi profani in volgare l'interesse fondamentale dell'arte polifonica nel madrigale e nella caccia resta essenzialmente quello tecnico, che condiziona e subordina anche le caratteristiche dei testi prescelti per l'intonazione musicale. Sia per la forza della tradizione polifonica, da cui è sempre stata lontana fin dalle origini l'espressione lirica, che per un'abitudine mentale (ne è esempio tipico il sorgere del mottetto, in cui alla più marcata individualità melodica e ritmica delle singole voci corrisponde addirittura un testo particolare e proprio in ciascuna voce) che non può conciliare la pluralità di linee coesistenti in cui è concepita la polifonia con l'unità dell'espressione liricamente soggettiva, il tono dei testi adottati fu sempre prevalentemente obiettivo: sentenzioso o narrativo.

Come poco per volta si sia passato dalla forma narrativa a quella descrittiva, e a quella tendenzialmente rappresentativa della caccia, quali esse ci sono note storicamente, è un processo che più volte si ripete nella storia della poesia e in particolare della poesia

musicale. Si ponga mente all'atteggiamento conoscitivo che è ancora dominante nella concezione più diffusa dell'arte musicale e che nel mondo culturale francese, impregnato di dottrine scolastiche, conduce alla simbolistica concettuale dell'arte del mottetto di Vitry e dei suoi contemporanei. In Italia, la diversa indole e la diversa maniera di vivere e di pensare del nostro popolo porta i musicisti più che all'interpretazione musicale di concetti, alla traduzione di immagini. Ad un atteggiamento descrittivo però di un mondo poetico che, per la sommarietà delle possibilità descrittive dell'espressione musicale, si deve limitare alla superficie delle cose, e che trova comodo di adagiarsi nel patrimonio convenzionale di rappresentazioni idilliche derivate ancora dal manierismo arcadico provenzaleggiante; immagini tracciate con stilizzata eleganza convenzionale, che tempera di grazia immota il lontanissimo realismo, e che stanno lì a dar la via al fluido scorrere delle figurazioni musicali.

Intenzioni e spunti di precisa delineazione descrittiva, nel tono generale di pacata discorsività narrativa, sono frequenti nel madrigale più ancora che nella caccia; in questa il tono narrativo si acuisce nel tentativo di riprodurre, più che le singole immagini, il movimento, attraverso l'imitazione della concitazione e della vivacità onomatopeica dei richiami e delle voci che accompagnano l'azione. Ma il valore di queste musiche non sta nella fedeltà o nella ingegnosità della riproduzione musicale delle immagini, nè nella vivacità e nel realismo degli incisi onomatopeici — questi rimarrebbero allo stadio di riproduzione meccanica, senza il sentimento che li informa, quelle si riducono a vuota corrispondenza delle voci letterarie, a simboli o allusioni musicali, che non penetrano la sostanza e il significato delle cose. Il loro valore sta nel nesso che racchiude e conchiude le singole immagini e le singole articolazioni musicali, considerate nei loro valori puramente melodici, ritmici e armonici, nel quadro d'insieme della composizione; sta nel senso innato di proporzione e di chiarezza a cui la fantasia dei compositori italiani attinge per la libertà del loro affidarsi all'intuito, a controllo, integrazione e superamento di ogni dettame dell'insegnamento tecnico, scolastico. Sta cioè nell'istintivo governarsi di queste opere, che obbediscono solo ad un bisogno puramente spirituale, secondo le più schiette leggi dell'intuizione estetica.

NINO PIRROTTA.

La ballata e la lauda.

La ballata italiana ricorda bensì nel nome da un lato, e da altro lato nel contesto di ripresa e di stanza, schemi noti anche alla lirica provenzale e francese: ciò non toglie che uscisse fino dai primitivi saggi dugenteschi a vita propria, tutta nostrana, e si plasmasse con caratteri originali. Dalla ballata francese s'allontana, più che per la struttura strofica, per il modo di concepire musicalmente il ritornello: il quale da noi doveva far corpo con la melodia principale laddove in Francia se ne staccava; col *virelai* o *chanson baladée* presenta analogie di disposizione esterna, non però costanti (tra l'altro al *virelai* manca talvolta, e negli esempi più antichi, il ritornello in principio), quindi non tali da costituire un valido antecedente formale. Ma ciò che più conta, a considerar la fortuna della ballata nostra, è fin dal suo primo fiorire la duttile capacità dell'àmbito, che la rende elastica e varia: snella o corposa, paesana o elegante, propria insomma a passo a sostanza a tono diversi: tanto da aver potuto essere, come ricorda il Carducci, la forma generale e quasi universale della lirica popolare italiana nei primi tre secoli. E in verità, tolto il rapporto tra l'invito, o ripresa, e la strofa, che le è caratteristico e fondamentale ed ha, come vedremo, la sua ragione d'esistere, essa non ha altri vincoli da imporre allo spirito o alla tecnica dell'artista: nè particolarità di metro nè dimensioni o numero di strofe nè limiti di materia. Non rappresenta dunque una specie di lirica circoscritta, al modo dell'una o dell'altra tra le molte che conobbe l'arte provenzale e francese; e tanto meno può dirsi specie generatrice d'una sottospecie la quale, secondo un'idea molto ripetuta, dovrebbe esser la lauda.

Non risponde a simili concetti perchè gli elementi del suo schema, la ripresa e la stanza, oggi che possiamo considerarne il rapporto anche nella importantissima vicenda musicale, risultano non già stillati retorici, cioè imposizioni o tradizionali o in certo modo accademiche a una determinata categoria di canti, ma qualcosa di assai più essenziale e impostato, si direbbe, secondo natura: cioè esponenti d'un istintivo sorgere, elevarsi e cadenzare del periodo canoro; arcate alterne d'una struttura ritmica, quasi dunque un amplissimo strumento ideale su cui modulare.

La ballata non è, neppure in senso scolastico, una « forma » chè troppo libere e diverse ne sono le manifestazioni. È invece in senso

proprio, e quanto a struttura di melodia validissimo, un indice di proporzione: è la trasposizione poetica d'una norma fondamentale all'intuizione puramente italiana, e moderna, del periodo melodico. Esposizione del tema nell'« invito » (al quale poi si lega per l'identità del contenuto musicale il nome della ripresa); variar delle frasi melodiche nelle « mutazioni » della strofa; arrotondamento della melodia nella « volta »; ripetizione della frase iniziale o tema, nella « ripresa »: non può esser dubbio che il decorso poetico accetti e segua il decorso musicale in questo ch'è per eccellenza il disegno della melodia nostra. La proporzione tra ripresa e strofa, che rispecchia la proporzione tra la presentazione del tema musicale e lo svolgimento; il nome di « mutazioni » ai luoghi ove l'idea melodica si rinnova; l'eco della ripetizione tematica trasfuso nelle rime finali della stanza concordanti con quelle della ripresa, ne sono prove lampanti.

Si prospetta così lo schema della ballata non destinato a dar titolo comune e consanguineità d'argomento e uguaglianza di metro a un gruppo di canti, ma, senza pregiudizio di nessuna libertà d'espressione, semplicemente come una guida spontanea e gradita alla poesia cantabile: in ragione della doppia vita e della doppia armonia, poetica e musicale, che la lirica assume in quella sua fase prima. Nulla più, in tale schema, che l'indicazione di campo melico: che il suggerimento di linee fidate, di ricorsi opportuni e, tra libere dimensioni, della miglior proporzione. Ora, poichè di codeste linee ricorsi e proporzioni la legge è di misura, d'euritmia, di respiro lirico, ed esprime un assestamento fondamentalmente convalidato attraverso esperienze di grado in grado propagate e affinate, essa non cambia nè avrebbe ragione di cambiare nel trascorrere dell'ispirazione dal terreno profano al religioso. Quale regola non già esterna e arbitraria ma intima e per allora insopprimibile, perchè rispondente all'intuizione d'una figura astrattamente perfetta e di valor generale alla quale ciascuna figura concreta doveva aspirar di adeguarsi (come accade nelle conquiste formali dei primitivi), il principio proporzionale della ballata, dedotto dal canone della melodia, doveva in quel momento dell'arte farsi cardine d'ogni espressione lirica.

Sorgono allora sotto una luce diversa da quella che è stata prospettata sin qui, i rapporti tra ballata e lauda. Non già che la ballata abbia procreato da sè la lauda, da specie, come si diceva, a sottospecie. E nemmeno che per superficialità o cedevolezza del senti-

mento religioso la lauda abbia rubato alla ballata, con frivola ed equivoca furberia, movenze e melodie, in un secolo d'intensa fede quale fu il Duecento. No: come propagazione apparente di schema è la ballata che s'insinua nella lauda, antecedentemente già apparsa in forme rozze di monoritmo e d'intonazione litaniale. In realtà *è un medesimo dato spirituale che prende forma nell'una e nell'altra quale manifestazione d'un ritmo interiore, cioè quale pura proporzione*; senza che per questo la lauda perda nulla del suo palpito religioso. Non altrimenti il Seicento, ripreso da analogo afflato musicale, conobbe accanto alla melica e alla melodia delle canzoni d'amore la poesia e la melodia delle *arie divote* identiche nella struttura, testimonianze d'una medesima fondamentale euritmia in cui si soddisfa così l'ispirazione mondana come quella non diremo liturgica, la quale ha per sè altra e inalienabile tradizione, ma tuttavia sinceramente rivolta alla sfera divina.

A esaminare nella loro effettiva consistenza le melodie che ora si riportano in luce, diverse bensì nei singoli aspetti d'invenzione di dimensione di movimento e nelle direzioni fondamentali dell'espressione musicale (monodia corale, monodia solistica a forma chiusa, declamazione sillabica o melismatica), ma tuttavia in grandissima parte fraterne nell'ordine costruttivo a cui sono improntate, non par dubbio che il principio di rispondenza della lauda e della ballata ad una determinata e generale necessità di svolgimento del periodo melodico, manifestatasi allora in Italia, abbia a rimanerne convalidato. Vi sono, è vero, eccezioni, rappresentate dai casi, che indicheremo a lor luogo, in cui l'intonazione non avvolge ripresa e strofa in un ciclo unico di melodia; o, pur cercando tale unità, smarrisce la chiara armonia delle proporzioni. Ma siffatte eccezioni confermano in sostanza il principio; in quanto o si risolvono in forme anteriori o comunque più semplici rispetto al nuovo svolgimento del periodo poetico-musicale, oppure manifestano la tendenza verso elaborazioni apparentemente più complesse, in realtà soltanto più inquiete: comunque, sono da considerarsi o di qua o di là dal momento classico della forma-ballata presa nel suo insieme di poesia e musica. Nel primo caso s'incontrerà il segmento melodico privo di svolgimento e ripetuto di verso in verso, proprio della litania, o l'intonazione a frasi abbinate, ma non mai tripartite, caratteristica della sequenza: la composizione si riaccosterà così al tronco originario della lirica mediolatina. Nell'altro, si noterà un allentarsi dei legami formali, un processo di disfacimento melodico accompagnato

anche da perturbazioni nell'ordine sintattico e metrico della strofa: sintomi di decadenza destinati a sfociare nel virtuosismo melismatico disgregatore dei versi e del loro senso poetico, che imperò poi presso scuole della seconda metà del Trecento.

E se, infine, per la maggior parte le peculiarità d'invenzione melodica delle ballate primitive continueranno a sfuggirci, poichè le laude non ne rispecchiano se non rari esempi, sarà pur sempre possibile giudicare, sulla scorta del presente vasto complesso di melodie laudistiche, quali fossero le esigenze fondamentali della linea canora: quali i modi, i disegni, i ritmi, le proporzioni, le strutture che il Duecento e l'alba del Trecento italiano mostrarono di preferire: quale insomma il gusto che presiedette allora alla creazione dei canti. La varietà stilistica e formale della materia permetterà anzi di ricostruire, almeno a larghi tratti, e convenientemente documentare una storia della melodia italiana durante il secolo che precedette l'*ars nova* fiorentina: e di spiegar finalmente non già come inizi ma come termini d'una parabola, cioè come propaggini estreme d'una cessata giovinezza d'arte, alcuni aspetti aridamente intellettualistici, e sino ad oggi enigmatici, di codesta scuola.

Ciò che ballata e lauda negli ultimi decenni del secolo decimoterzo e nei primi del decimoquarto ebbero in comune, oltre la rispondenza ad un astratto ordine musicale tradotto in effettiva analogia di ritmi verbali, fu pure dato dal fresco spirito volgare: fu schiettezza e semplicità di linguaggio e abbondanza di riflessi del costume contemporaneo: comunanze, anche queste, da non addebitare a confusione di sentimenti. Nulla d'altronde lascia totale libertà e integra forza al sentimento quanto la fiducia nella forma capace d'esprimerlo: fiducia che non significa sicurezza del particolare tecnico ma è certezza estetica e morale insieme, ingenua e profonda; quasi una fede. Fede dalla quale, più che da ogni altra cosa, l'arte riacquista, d'epoca in epoca, stupende e ardenti verginità. Fede che dall'istinto plastico del popolo nostro dovette essere potentemente nutrita, quando dal vecchio inaridito tronco delle intonazioni ecclesiastiche, dalle cantilene trascinate sugli ultimi ritmi latini, dalle prime malcerte inflessioni associate al nascente linguaggio, si giunge, in piena indipendenza dal canto trovadorico allora trionfante, a creare con la poesia la melodia volgare. Essa sorge fin da quella remota stagione nuova, limpida, varia, franca: sicura della propria ideale armonia, alla quale la poesia stessa si flette. Pura, esclusiva, immateriale forma, essa sembra essere stata concepita sotto il sug-

gello d'un ordine nella sua essenzialità imprescrittibile. Se la ballata infatti e la lauda prolungarono la loro architettura poetica durante tre secoli; il profilo di melodia che le accompagnò nella prima adolescenza ha conosciuto fortuna più vasta: già da quel momento viveva quale è riapparsa nei giorni più felici dell'arte, quale poi sempre è rimasta, nel taglio classico, nell'inconfondibile proporzione, nel nitido modulare per infinita diversità di aspetti, l'« aria » italiana.

Dal capitolo: *Le melodie del Laudario 91 di Cortona:*

Intensità d'ispirazione a parte — che non può trovarsi così alta ad ogni passo — sarebbe facile mostrare come la melodia dugentesca senta lo stimolo dinamico di altri concetti, inalzandosi nelle evocazioni di gioia, di vittoria, di onnipotenza; come anche si apra e si tenda sotto la pressione di affetti ben definiti. La lauda XLIV, a Gesù, presenta ad esempio un intervallo di sesta maggiore rarissimo, specie in tessitura così acuta sulle parole *se' tu padre.* E, in direzione inversa, come depressioni melodiche scendenti nel registro grave s'accompagnino a volontà d'ubbidienza, a sensi di riverenza (lauda XL, strofa), al pensiero della morte (lauda XXXV). Tali sviluppi icastici e plastici della melodia dimostrano all'evidenza due cose. Anzitutto, come s'è detto, la volontà d'interpretare coi suoni un testo determinato, seguendolo nel pensiero che l'informa — che la musica traduce in qualità e tono di sentimento — e nelle concrete immagini o designazioni, rese musicalmente col congruo modificarsi della linea sonora. In secondo luogo — o meglio, di conseguenza — la chiara percezione avuta dai dugentisti italiani del valore della melodia non già quale veste semplicemente ornamentale e dilettosa, ma come linguaggio, cioè come organica manifestazione spirituale. Alla parola la melodia costituisce, fino da questo momento, un'integrazione essenziale: che si risolve in valori d'intensità, in quanto le procura tensioni e flessioni che ne accendono e accrescono il significato; e in valore di sintesi, in quanto la colloca immediatamente entro un'atmosfera sentimentale che la parola sola non potrebbe sviluppare — nè sempre con ugual forza — se non grado per grado. Maschia funzione, in grazia della quale si spiega il trasporto musicale di Dante — così difficile a spiegare, nonostante tutte le citazioni di poeta colto, a traverso la maggior parte delle intonazioni di trovèri e di trovatori —; funzione non d'artificio ma d'arte, realizzata con istintiva freschezza. Non avviene in-

fatti neppure una volta che nel constatare siffatte aderenze tra poesia e melodia s'avverta in quest'ultima il calco a freddo sulla parola o una deviazione qualsiasi del corso naturale, intimo, sobrio, del canto. L'intellettualismo di certi simboli musicali graditi a scuole posteriori, qui è ignoto; non onomatopee, non imitazioni o articolazioni « veristiche », non scelta dei suoni in omaggio a bizzarri traslati suggeriti dalla nomenclatura o dalla grammatica: nulla dei giochi d'ugola dei virtuosi francesizzanti a metà del Trecento, nessuna delle trovate e delle freddure di scuola che furon più tardi insegnate all'Italia dai maestri fiamminghi, ambiziosi di rotolii di note rapide sul verbo *correre*, di gorgheggi interminabili sul *volare*, di svolte e retrocessioni sulle parole *ritorno* o *addietro*: o attenti a porre (peccatucci anche sulla coscienza d'un Palestrina!) un *mi* sulla prima sillaba di *misero*, un *re* su *respiro* e addirittura a mezzo di questa parola una pausa, che ne rendesse l'effetto « fisiologico ». Di simili futilità il Duecento nostro non ha sospetto: il suo simbolismo austero risponde soltanto ad impulsi interiori e la forma ne sorge densa di valori di sentimento.

Solo così, d'altronde, una forma melodica ricorrente poteva servire per tre, quattro, cinque strofe di lauda. Certo la creazione musicale era particolarmente improntata sulla ripresa e la prima strofa, le quali offrivano al compositore diretta ispirazione e in pratica dovevano imprimersi più profondamente delle altre nell'attenzione e nella memoria degli uditori: tuttavia non sarebbe stato possibile, in quegl'inizi del componimento, insistere in rispondenze minuziose, grette, « letterali », se pure il respiro musicale del tempo l'avesse concesso, senza il danno di vedersele distrutte, o, peggio, rovesciate dalle strofe successive. E qualche volta, anche pel solo fatto d'uno spostamento sintattico, d'una diversa estensione di periodo, può accadere in realtà che si produca qualche contrasto tra lo schema melodico fisso e le pause e le clausole del senso, mutevoli nelle singole strofe. Rari casi: sanabili, come gli antichi stessi facevano, con lo scegliere strofe sintatticamente conformi alla strofa iniziale. Ma quasi sempre l'onda della melodia riesce a investire la lauda nella sua interezza: idealmente appropriata, ugualmente efficace nelle diverse stanze. Allora le immagini, le impressioni, le vibrazioni fondamentali prodotte dal primo vergine incontro di parole e di note ritornano anch'esse col ritornare del canto, come lampi che illuminino le fasi diverse d'un poema o d'un dramma, come anticipazioni e motivi d'un graduale sviluppo lirico, come

riflessi dai quali la memore coscienza ricava e compone l'intera luce del quadro. Anche in questa tenace azione sulla coscienza, in questo valore mnemonico e psicologico dei ricorsi, in questo condensare e accentrare e riattare i rapporti che la parola ha disseminato nel suo cammino, sta uno dei magici valori della melodia.

FERNANDO LIUZZI.

Gli elementi musicali nel dramma liturgico.

Forse che l'argomento non merita indagini più ampie di quelle che abbia ottenute sin qui? Basta porgere con cura amorosa l'orecchio a quelle obliate melodie e coglierne il timbro vario, le inflessioni appropriate, la purezza serena, la casta e calda onda vocale distesa in periodi fluenti o raccolta in sinuose volute, per scoprirvi i segni di un'arte singolare: a volte alta e solenne, a volte sottile e arguta, quando adombrata dall'arcana maestà del linguaggio rituale, quando schiarita dall'affabilità di forme e movenze temperatamente mondane; di un'arte potente e discreta, meditata e semplice: densa di significati profondi, reconditamente allusivi, sorgenti dal segreto di iniziazioni sacerdotali e sigillati negli spunti di arcaiche severe melodie, e al tempo stesso colorita dalle esperienze di una vocalità nuova, solcata da fresche correnti di tonalità, di ritmi, di cadenze avviate verso il senso moderno della struttura melodica.

Una tale arte, affacciantesi nel momento in cui, pervenuto a completa maturità il tronco gagliardo e plurisecolare della musica latino-cristiana, se ne cominciavano a staccare via via le ramificazioni nazionali dell'occidente e del centro europeo, fecondate da linfe etniche e da particolari indirizzi tecnici, è sommamente interessante per più riguardi. Nel periodo delle prime concomitanze armoniche, delle rudimentali elaborazioni contrappuntistiche, *organum*, diafonia, discanto, *conductus*, motetto, essa mantiene inalterato e rigoroso, per le esigenze stesse dell'espressione drammatica, il canone della melodia pura, solistica o coralmente monodica: e quindi oppone la propria libertà e fluidità di canto alle rigidezze aspre e crude della polifonia ancora acerba. Nella costrizione mortificatrice che la melodia avrà a soffrire, proprio in codesti secoli, entro le prime dure maglie del contrappunto, il dramma offre dunque un campo provvidenziale alla declamazione ampia, ariosa, largamente cantabile.

Di più, entro il magnifico patrimonio delle melodie gregoriane, consolidato fin dall'ottavo secolo nell'Antifonario e nel Responsoriale della liturgia cattolica, l'intonazione musicale dei drammi sacri trova una riserva tematica che saprà sfruttare con lucida opportunità di scelta, di cui ci studieremo di additare i criteri. Ed i temi musicali così trasportati dalla statica solennità dell'uffizio rituale alla mobilità e al calore della vita drammatica, si troveranno sottoposti a prove di duttilità e di espansione tali da costituir per se stesse una manifestazione artistica di rilevantissima importanza. Cosa ben diversa, questa a cui si allude, da quella che troppo semplicisticamente intendeva affermare il Coussemaker: cioè libera, originale elaborazione e non calco. Tra uno spunto gregoriano e una frase musicale di dramma avremo dunque a osservare sovente rapporti di filiazione, di sviluppo, di coerenza sintattica e stilistica e spirituale veramente mirabili: e poichè quella miniera tematica, nella sua sistemazione fondamentale, è italica e romana, s'avrà ragione di concludere, a suo luogo, in favore di una essenziale impronta italiana al carattere musicale dei drammi. Infine l'elemento di cantabilità moderna, « volgare », laica, che si insinua tra la mistica solennità del linguaggio e dell'intonazione latina e vi crea zone di farcitura melodica in tutto rispondenti alle farciture del testo — strofe, periodi, cesure, clausole — questo elemento giovine, tenero e leggero, non sovrapposto, come nel motetto, ma alternato e a poco a poco innestato al passo maestoso della melodia sacra, s'aggiunge a diffondere in alcuni di questi saggi drammatici un'attrattiva di varietà, un alito sereno e nuovo, una grazia ingenua, la cui limpidità non si è offuscata nel tempo.

L'interesse stilistico offerto da codeste contaminazioni di motivi musicali sacri e profani è quanto mai vivo e gustoso. Profondamente diversi gli uni dagli altri per spirito, per struttura, per tecnica — quelli improntati dell'universalità religiosa e classica, ampi nel *cursus* prosastico, arcaici negli impianti e nelle metabole tonali; questi mutevoli secondo nazione, regione, scuola, chiusi nel giro della strofa e nel piede ritmico regolare, tendenti all'isotonalità maggiore e minore — il gusto che nel dramma liturgico li lega in continuità piana e lineare è paragonabile a quello che, nelle vaste iconografie decorative, esprime immagini e scene di vita contemporanea, alternate a figurazioni astratte e simboliche. Il senso di spiritualità complessiva, sorgente dalla organica totalità dell'opera, non è turbato da siffatto contrasto nella trattazione degli episodi e delle figure

singole: ogni monumento medievale si può dire che ne porga testimonianza. Nella specie dei drammi liturgici farciti, la melodia laica rappresenta l'elemento realistico, la nota di colore contemporaneo, lo spunto di costume vivo, chiaro, popolare, sobriamente idealizzato nel canto, il cui rilievo arguto riflette umanità e verità sulle zone melodicamente più assorte e contemplative senza distruggere l'unità pia dell'insieme. Così un'immagine di bellezza femminea o di cavalleresca baldanza, colta e resa con saporosa vivezza, non rompe l'armonia di una sacra figurazione.

FERNANDO LIUZZI.

CAPITOLO IV.

IL QUATTROCENTO

Italiani, borgognoni e fiamminghi.

Ai confini dei secoli XIV e XV si vede l'*ars nova* cadere, tanto in Francia quanto in Italia, in un eccessivo raffinamento, che non è altro che un fenomeno di decadenza. Già l'uso occasionale di alterazioni cromatiche, estranee ai modi medievali, l'aveva condotta a uno stato di instabilità, che non era senza pericolo. Il ritmo, da parte sua, le impone ben presto una sottigliezza che frequentemente è soverchia; se ne trova l'eco nella notazione musicale dell'epoca, che offre l'immagine della più disordinata complicazione. Obbedendo alla tentazione di strafare, più di un musicista si butta a capofitto in imprese che sono, a dire il vero, più intellettuali che artistiche. Il ritmo per il ritmo, il ritmo sperimentale, reso graficamente da una notazione dall'apparenza singolarissima, ecco ciò che ci offrono a profusione i manoscritti del tempo. Un solo musicista sembra in quell'età simbolizzare l'unione dell'arte e della ragione; il canonico Cicogna, liegese, stabilitosi a Padova, che si può considerare, almeno a quanto sembra, la principale individualità di transizione fra Machault e Landini, da una parte, e gli astri sorgenti dall'altra, che saranno i Dunstable, i Dufay e i Binchois. Mentre Machault rappresentava ancora il gotico in tutta la sua forza e il suo splendore, i suoi successori procedono a tentoni, esitano, spingono la raffinatezza fino alla preziosità.

L'era dell'*ars nova* è chiusa; volerla prolungare è votarsi, dopo un breve periodo di alessandrinismo, alla sterilità risultante dal-

l'applicazione ad oltranza di formule ormai destinate alla caducità. In Italia, Landini ha fuggevolmente indicata un'altra tendenza che avrebbe potuto trascinar la musica italiana verso i suoi futuri destini, più rapidamente di quanto non abbia fatto. Ma non è stato seguito che molto debolmente dai suoi compatrioti, essendosi la maggior parte di essi lasciati sedurre dalle sottigliezze del gotico francese decadente. È in questo periodo di incertezza e di scompiglio che un'alba sorge al nord, rischiarando l'orizzonte di luce inattesa. Dal Belgio e dall'Inghilterra questa luce si diffonde ben presto su tutta l'Europa, estendendo i suoi raggi in modo fantastico. Comincia da allora il rinnovamento. L'occidente è ormai garantito contro l'impotenza e l'impoverimento.

Come sorga quasi all'improvviso, tra il 1300 e il 1400, nella regione chiamata più tardi Paesi Bassi, una generazione artistica che doveva decidere delle sorti della musica, ecco un fatto che noi constatiamo, ma di cui non possiamo intendere le intime cagioni. Tutt'al più possiamo riferirci ad alcune cause di ordine esterno che, senza spiegare l'essenza delle cose, ci aiutano a meglio comprendere il loro generale orientamento.

Il secolo XIV aveva visto nascere le cappelle particolari dei re e dei principi. Tale lusso diviene sempre più alla moda nel Trecento. Dalla Francia l'istituzione dilaga negli altri paesi, soprattutto in Italia, e in modo tale che al principio del XV secolo, non v'è sovrano o signore più o meno potente che non possegga i suoi personali cantori e strumentisti, i quali l'accompagnano nelle sue peregrinazioni attraverso l'Europa. L'enorme fortuna dei Duchi di Borgogna e il fasto di cui amano circondarsi questi grandi nuovi ricchi della politica internazionale, provocano una crescente emulazione, tale che, a partire dai primi anni del secolo XV, qualsiasi musicista di valore è sicuro di trovare un posto nelle cappelle principesche. Ne consegue per lui una posizione privilegiata; a dispetto della distanza sociale, diventa un personaggio col quale bisogna fare i conti. Oltre alle cappelle principesche vi erano anche le cappelle delle chiese, molto più numerose, ma in generale più modeste; sopra di esse la cappella pontificia, dove il culto rivestiva forme maggiormente improntate alla grandezza e alla solennità. È certo che, dal principio del secolo XIV, la musica polifonica vi era molto in onore, poichè Giovanni XXII nel 1322 si scagliò contro gli abusi ai quali la sua pratica dava luogo attraverso le fantasie dei musicisti della nuova scuola. È l'epoca del grande scisma di Avignone (1309-1377). An-

cor oggi il palazzo dei Papi mostra con la sua vastità e bellezza che quell'esilio dalla città eterna non fu sinonimo di rinuncia e povertà; anzi tutto ci fa supporre che in un edificio così splendidamente affrescato la musica liturgica abbia avuto grande importanza. Per quanto possiamo congetturare, deve aver dominato in questo centro l'influenza francese. Infatti la Francia soltanto, in quell'epoca, era in grado di affermare ad Avignone una ben stabilita tradizione nella musica religiosa polifonica. Una musica di tradizione francese implica naturalmente la partecipazione di musicisti francesi creatori insieme e interpreti.

Qual era il repertorio della cappella avignonese? È stato conservato almeno in parte? Non si può affermarlo con certezza. Tuttavia fu formulata l'ipotesi che due importanti manoscritti del XIV secolo, il codice d'Apt in Provenza e quello d'Ivrea in Piemonte, ai quali bisogna aggiungere due frammenti ora a Barcellona, potrebbero contenerne alcuni residui.

Terminato il periodo avignonese, la tradizione di una cantoria capace di grandi prodezze musicali si perpetuò a Roma. A questo punto, grazie alle ricerche dello Haberl, si comincia a vedere più chiaro.

Gli archivi pontifici rivelano infatti il loro segreto, a partire dal 1389. Che cosa possiamo osservare dal loro esame?

Che dal 1389 al 1409 la cappella romana si compone in gran parte di musicisti originari di Liegi, musicisti di cui non è restata opera alcuna e di cui ignoriamo se abbiano mai composto. Come spiegarsi questa invasione liegese a Roma? Senza dubbio il principato di Liegi aveva, in quel tempo, una tradizione musicale risalente a molti secoli prima, come è stato ampiamente dimostrato da Antonio Auda e più recentemente da R. P. Smits von Waesberghe; ma poichè nessun documento pratico importante anteriore al 1400 ci è stato conservato, almeno nel campo polifonico, ci si è dovuti contentare di formulare l'ipotesi, d'altronde ragionevolissima, che il centro musicale liegese del XIII e XIV secolo sia stato successivamente tributario dell'*ars antiqua* e dell'*ars nova* francesi, e che esso abbia largamente approfittato delle loro lezioni.

Checchè ne sia, la stella liegese impallidisce dopo il 1409.

Gli elenchi dei cantori della cappella pontificia stabiliscono infatti che, salvo un'eccezione concernente l'Italia (Nicola Zaccaria), tutti i reclutamenti debbono farsi dal 1410 al 1418 nelle diocesi del nord della Francia, ed eccezionalmente in quello di Tournai.

Ciò non significa, però, che Liegi sia definitivamente tramontata; si vedono infatti due liegesi far parte di nuovo della cappella romana nel 1431; si tratta, questa volta, di due musicisti fra i migliori della prima metà del '400: Jean Brassart e Arnold de Lantins. A cominciare dal 1418 e per un tempo relativamente lungo, la cappella pontificia comprende un numero molto elevato di cantori appartenenti alla diocesi di Cambrai. La cosa si spiega facilmente. Sotto l'impulso di Pierre d'Ailly (1354-1425), cancelliere dell'Università di Parigi, vescovo di Cambrai nel 1396, la cappella del duomo di questa città aveva acquistato gran fama, grazie alla valentia dei suoi maestri di canto e dei suoi cantori. Inoltre Pierre d'Ailly era un personaggio di grande capacità e di riconosciuta autorità morale. La sua attività nel concilio di Costanza (1414-18), dove con tutte le sue forze aveva cercato di far cessare lo scisma, desolazione di tutta la Chiesa, era stata considerevole, tanto che la sua influenza su papa Martino V, eletto nel 1417, non poteva essere che grande. Ed è probabilmente a ciò che dobbiamo attribuire il successo cambresiano a Roma. Nel 1418 un certo Giovanni da Comeriaco (= Cameriaco) accompagna il sovrano Pontefice, come membro della sua Cappella, nel viaggio da Costanza a Genova, di ritorno dal Concilio. Appaiono, in seguito, nomi più conosciuti, quali Nicola Grenon, che aveva occupato diverse cariche nella cattedrale di Cambrai fino al 1424, e soprattutto Guglielmo Dufay, l'immatricolazione del quale, nel 1428, conduce a Roma, per qualche anno, uno dei più grandi maestri di tutti i tempi. La Cappella pontificia diventa da allora un'istituzione fortemente fondata, che riunisce in sè quanto di meglio l'Europa produce in fatto di musici. Ma la concorrenza è grande tra gli amatori di belle voci e di buona musica, tanto che il Papa giustamente comincia a temere di non poter conservare gli elementi di prim'ordine coi quali intende costituire la sua Cappella. Riguardo a ciò gli archivi ci rivelano fin troppo chiaramente la relativa instabilità derivante, per un organismo di tal sorta, dalle partenze dovute ad offerte più vantaggiose dell'una o dell'altra Cappella principesca. Ciò non toglie che fin verso la fine del 1500 Roma rimanga uno dei principali punti di convergenza delle grandi forze musicali del tempo.

Nel '500 il predominio della Francia e dell'Italia è provato dal fatto che i manoscritti più importanti sono esclusivamente francesi e italiani. Tuttavia nei codici italiani meno antichi si notano, a causa

di aggiunte posteriori, elementi francesi che testimoniano la penetrazione vittoriosa di quest'arte in Italia, alla fine del periodo gotico.

Al principio del secolo XV l'Inghilterra ed i Paesi Bassi cominciano ad occupare un posto che presto li condurrà sullo stesso piano della Francia. La locuzione Paesi Bassi è usata per comodità; infatti prima della fine del XV i termini Paesi Bassi e Belgio non hanno ancora alcun senso ufficiale, come ha stabilito H. van der Linden; al contrario nel XVI col nome di Paesi Bassi si designa un territorio comprendente approssimativamente il Belgio e l'Olanda attuali, oltre ad una parte del nord della Francia che si estende un poco al di là di Cambrai. Ora è precisamente questo territorio che diè i natali, dalla fine del XIV fin verso la metà del XVI, ad una costellazione di musicisti celebri che avranno parte preponderante nello sviluppo ulteriore della polifonia. L'uso anticipato della locuzione Paesi Bassi ci permetterà insomma di indicare cumulativamente sotto una sola rubrica (scuola fiamminga o niderlandese) i musicisti originari del Belgio, dell'Olanda e del nord-ovest della Francia. E maggior ragione troviamo di far ciò nell'osservare che questa scuola forma di fatto un blocco solidale, l'unità del quale riposa su un comune tirocinio, almeno parlando in senso astratto.

Bisogna notare d'altra parte che questo è il periodo dell'unità borgognona, durante il regno di quel grande sovrano che fu Filippo il Buono. Si ricordi a questo proposito che la musicologia tedesca tende da qualche anno ad istituire in seno alla scuola niderlandese in senso lato una suddivisione designata col nome di borgognona o italo-borgognona, a causa delle influenze dovute a frequenti contatti con l'Italia. Queste considerazioni ci guidano naturalmente a constatare la tendenza dell'arte del secolo XV ad internazionalizzarsi. Lo spostamento dei prìncipi con le loro cappelle ed i tornei musicali che ne seguono nei diversi luoghi in cui si recano; inoltre il reclutamento dei musici in questo o quel paese in attesa di andare a servire in questo o quello, tutto ciò facilita di molto gli scambi tra nazione e nazione. Il caso di un maestro come Dufay è tipico. Ancora fanciullo, viaggia in Italia, frequenta le corti principesche di questo paese; compone pezzi da cerimonia in onore di questo o quel signore. L'Italia ancora risuona degli ultimi echi dell'*ars nova*. Landini non era ancora passato di moda. Quale rivelazione dev'essere stata questa musica agile e commovente per il giovane cambresiano educato alla severa tradizione di Riccardo di Loqueville e di Nicola Grenon, ancora tutta impregnata del razionalismo dell'*ars nova*

francese! Quali rivelazioni anche per questi liegesi: i Brassart, gli Hugo e gli Arnold de Lantins che, seguendo un itinerario uguale a quello del loro grande contemporaneo, non potevano non essere commossi da ciò che di nuovo e sorprendente ascoltavano. Nessun dubbio che musicisti così ricettivi abbiamo subìto influenze, di cui la loro arte personale ha intensamente risentito. Non è certo azzardato dunque il seguire i musicologi tedeschi, quando vogliono persuaderci che, durante la prima metà del xv, esisteva una forma di arte italo-borgognona, straniera per quanto era possibile alle forme più tardi praticate dalla scuola fiamminga, in senso stretto.

Uno dei problemi che si propone a chi osservi la musica del xv, riguarda l'influenza inglese. L'influenza della « *contentance angloise* » è un dato di fatto, e lo attestano gli scrittori della fine del medioevo e del principio dell'evo moderno, siano essi poeti come Martin le Franc o teorici come Jean Tinctoris o Guglielmo Monaco; ma è molto difficile il precisare in che consiste.

Guglielmo Monaco dice esplicitamente che il falso bordone, la cui influenza sul continente è stata molto considerevole durante la prima metà del xv, è di origine inglese. Ma, dato che si tratta essenzialmente di un processo di improvvisazione, di carattere piuttosto meccanico, è molto probabile che la *contentance* inglese a cui fa allusione Martin le Franc, significhi qualcosa di meno schematico, più sottile e più indefinibile. Inoltre quando Tinctoris parla di un'arte nuova (*ars nova*), la cui origine deve ricercarsi nei musicisti inglesi con a capo Dunstable, sarebbe veramente un'offesa non concedere a questa scuola insulare altra innovazione che il falso bordone. Vi è dunque qualcosa d'altro. Osservando le opere di Dunstable, conservateci in gran numero, ci si accorge senza fatica che questo maestro merita, sia per la facile ispirazione che per la perfezione della tecnica, di essere considerato fra i migliori. Ma Dunstable è una delle figure più misteriose della storia musicale. Oltre alla data della sua morte (1453), provata dal suo epitaffio, e al fatto recentemente assodato che egli è stato al servizio del duca di Bedford in Francia, durante l'ultima fase della guerra dei cento anni, non conosciamo altro della sua esistenza. Dove è vissuto? dove ha lavorato? L'unico manoscritto inglese importante della prima metà del xv a noi giunto, l'*Old Hall manuscript*, non fa la minima allusione a lui; contiene, è vero, una delle sue più belle opere, il mottetto a 4 voci *Veni, Sancte Spiritus*, ma sotto il velo dell'anonimato. Si è cercato di spiegare questo fatto formulando l'ipotesi

di una identità possibile fra Dunstable e un musicista non senza valore, abbondantemente rappresentato, oltrechè nel codice di *Old Hall,* anche nei manoscritti continentali, in cui porta il nome di Lionello. Lionello sarebbe il vero nome del capo della scuola inglese, il quale in una comunità religiosa avrebbe assunto il nome di John Dunstable. I sostenitori di questa ipotesi si valgono di certe affinità di stile. Si tratta però di un terreno pericoloso, nel quale è facile cadere in contraddizione, tantochè al momento attuale l'ipotesi ci appare poco attendibile. Ciò che rimane accertato è che Lionello e Dunstable sono rappresentati tutti e due con abbondanza, come molti altri maestri inglesi, nei manoscritti italiani del xv, soprattutto nei codici di Trento. Risulta chiaramente da ciò che la scuola inglese, o almeno alcuni suoi adepti, si sono imposti in un dato momento sul continente. Tra i musicisti inglesi dei manoscritti di Trento solo Lionello e Forest sono nominati in particolare nell'*Old Hall manuscript.* Questo contiene in più molti altri nomi del tutto sconosciuti sul continente. Si è concluso che ci devono essere state in Inghilterra, nella prima metà del xv, due scuole musicali, una delle quali avrebbe svolto la sua attività sul luogo, e l'altra, trasferitasi nel continente, si sarebbe distinta in Italia. È tuttavia difficile credere che i musicisti inglesi siano venuti in gran numero in questo paese, quando gli archivi non hanno finora rivelato traccia alcuna del loro passaggio. Se Dunstable o Lionel hanno vissuto qui, o almeno dimorato un poco, non si può forse pensare che vi abbiano importato le opere più salienti dei loro contemporanei? È da notare inoltre, fra parentesi, che Dunstable ha musicato il poema di Leonardo Giustiniani *O rosa bella,* dal che si presume che la lingua italiana non gli fosse sconosciuta. È in Italia che i musicisti dei Paesi Bassi, addetti alla Cappella pontificia o alle cappelle principesche, hanno preso visione delle sue opere? E non ha egli subìto, da parte sua, nella penisola l'influenza dell'*Ars nova* italiana, la cui grazia elegiaca trova nell'opera sua un riscontro mistico di qualità così commovente? È impossibile ora rispondere a tutte queste domande con certezza.

Malgrado tutto, il confronto fra le sfere polifoniche francesi e quelle inglesi del primo terzo del xv mette in evidenza la preponderanza di certi elementi tecnici di origine francese. Per esempio si trovano più d'una volta in Dunstable dei residui di isoritmia. Il manoscritto di *Old Hall* ci rivela che la scuola nazionale inglese è perfettamente al corrente dei procedimenti di composizione isorit-

mica e li pratica in tutto il loro rigore. È qui il caso di ricordare che, verso il 1420-35, ci si trova al centro degli avvenimenti politici che portano l'Inghilterra ad occupare, per un tempo relativamente lungo, tutta una parte della Francia. Questa occupazione ebbe molte conseguenze, tra cui il passaggio e anche l'installazione di cappelle musicali inglesi. Da ciò contatti più o meno lunghi tra musici francesi e inglesi. Non si possono infatti escludere rapporti fra i due campi. In quel tempo, in cui il sentimento nazionale non era per nulla sviluppato in coloro che non avevano un interesse politico da sostenere o una missione da compiere, come Giovanna d'Arco, non ci si faceva certo scrupolo di ben accogliere il nemico del giorno prima e di passare da un campo all'altro, quando le circostanze ne erano propizie. Non ci si deve quindi stupire se la guerra dei cento anni ha provocato, specialmente dopo la battaglia di Azincourt (1415), contatti musicali più o meno frequenti tra francesi e inglesi, profittevoli tanto per gli uni come per gli altri, per il fatto stesso degli scambi di ordine tecnico. Dunstable ha abitato in Francia proprio in questo periodo e non è stato certamente il solo dei suoi confratelli inglesi. Non vi è che un passo alla spiegazione che la musica inglese sia penetrata in questo paese e vi sia stata intesa nelle migliori condizioni dai musici francesi. Ed eccoci ricondotti a quella *contentance* inglese di cui Dunstable è il rappresentante più notevole e l'azione della quale, secondo Martin le Franc

... merveilleuse playsance
rend... joyeux et notable.

il canto di Dufay e di Binchois.

Martin le Franc era un uomo ben informato. Le sue allusioni musicali lo provano chiaramente, tanto che quando egli si riferisce all'influenza inglese subìta dai due maestri gli si può credere senz'altro. Il suo *Champion des Dames,* da cui abbiamo tolto quei frammenti, è un panegirico della Corte di Borgogna, particolarmente brillante all'epoca di Filippo il Buono (1419-1467) colla quale Dufay e Binchois erano in contatto continuo. E non bisogna dimenticare inoltre che, durante gli ultimi anni della guerra dei cento anni, questa Corte si offre come il terreno neutro su cui i musicisti dei Paesi Bassi e i musicisti inglesi potevano incontrarsi come in Francia, ma a condizioni evidentemente meno precarie.

Sviscerata intanto la questione dei rapporti fra musicisti francesi, niderlandesi, inglesi e italiani, bisogna innanzi tutto rendersi

conto di ciò che è diventata la musica italiana dopo la morte di Landini (1397) e durante il primo terzo del secolo XV. Musici di valore secondario e di merito ineguale perpetuano nella penisola la tradizione dell'*ars nova* del XIV secolo, aggiungendole però elementi nuovi, parzialmente presi a prestito dalla tradizione francese. Uno dei più originali è Nicola Zaccaria, nativo della diocesi di Brindisi, che occupa la carica di cantore nella cappella pontificia dal 1420 al 1424, solo italiano tra uomini del nord. Gli dobbiamo composizioni molto curiose; specialmente una caccia a 3 voci (2 voci canoniche completate da un libero tenor), che descrive nel modo più realistico un mercato italiano con le grida dei mercanti e i discorsi tra venditori e acquirenti. Un mottetto non isoritmico a 4 voci, in onore di Santa Barbara, a 2 voci cantanti sostenute da un tenor e da un contratenor strumentali, ce lo presenta sotto una luce molto interessante. Zaccaria vi si rivela, infatti, come un adepto evoluto dell'arte franco-italiana del Trecento, in cui si tradisce nel modo più caratteristico il temperamento nazionale unito al felice capriccio e la grazia tenera della linea melodica. Un altro italiano di quell'epoca, Bartolomeo da Bologna, rappresenta pure il genio della sua razza in modo molto tipico, con una serie di composizioni che l'autore di queste righe ha trascritto in notazione moderna dagli originali del tempo: un gloria, un credo e un brano italiano: « Morir desio », al quale bisogna aggiungere un altro dello stesso tipo: « Vince con lena », pubblicato da John Stainer. Si osservano in quel musicista bolognese qualità molto personali di slancio lirico, che fanno di lui, in minore, una specie di Dunstable. Un altro italiano dello stesso tempo, Bartolomeo Brollo o de Brollis *venetus*, si distingue per composizioni piene di fascino, tra le quali dei brani molto graziosi in francese. Ma sono questi gli ultimi bagliori di un'arte che non tarderà a tramontare di fronte ai musici del nord. Il bel movimento dell'*ars nova* nazionale del '300 sembra esaurito e non si scorge nessun anello di congiunzione fra gli ultimi testimoni di questa e le prime manifestazioni del rinnovellamento pieno di linfa che si produrrà nella penisola dal principio del XV. Tutto il periodo intermedio è infatti dominato dall'attività onnipotente dei musicisti borgognoni o niderlandesi, chiamati ad occupare le cattedre delle cappelle italiane.

CHARLES VAN DEN BORREN.

L'estetica dei Fiamminghi.

Se consideriamo la musica fiamminga nella sua storica importanza, riconosciamo in essa un deciso progresso dell'arte. Esso consiste innanzi tutto nella tecnica della composizione. I Fiamminghi elaborarono il materiale sonoro in molteplici combinazioni e lo resero duttile, perchè potesse accogliere il contenuto spirituale. Così prepararono il terreno al fiorire dell'arte. Tale storico còmpito dei Fiamminghi nell'arte musicale è caratteristica tanto per la nazione quanto per la musica. Laboriosità, costanza e lavoro ingegnoso, speciali di quel popolo, appaiono anche nella musica del tempo; anche la loro politica costituzione si riflette nelle manifestazioni musicali, la polifonia. La musica, dal canto suo, aveva bisogno innanzi tutto di tecnica elaborazione del materiale sonoro per poter pervenire ai più alti scopi. Ma non soltanto in questa preparazione sta il merito dei Fiamminghi. Nello svolgimento della musica non è da separare il progresso della forma da quello dell'idea artistica; entrambe si integrano a vicenda. E perciò l'idea dell'arte vive pure nell'essenza delle voci della musica fiamminga là dove sembra trattarsi di solo travaglio artificioso.

Ma è difficile considerare la musica fiamminga e l'idea artistica da essa rappresentata, da un punto di vista estetico. Tale arte sta troppo lontana dal nostro sentimento musicale per prestarsi ad una piena e giusta valutazione. Ci si deve limitare a singole osservazioni. Così potremmo accertare fin nelle primissime opere dei Fiamminghi una preoccupazione di dare un senso melodico alla condotta delle singole voci. Se consideriamo poi l'accordo delle voci nel senso delle progressive armonie, queste ci appaiono per lo più aspre e spesso strambe, repentine. La polifonia dei Fiamminghi eccita in noi innanzi tutto quell'intellettuale interesse che è peculiare in siffatto genere e che spesso si accresce in imponente impressione.

L'orecchio non poteva compiacersi gran cosa nelle trovate spiritose del contrappunto o della linea del *tenor*, poichè esse erano appena percepibili; il loro effetto risultava di più all'occhio. Tali manierismi si spiegano soltanto con le caratteristiche della nazione e in relazione al gusto del tempo, il piacere delle linee intrecciate, delle sovrapposizioni artificiose, delle mistiche similitudini, degli indovinelli, ecc. Non tutto era così artificioso. Vi era pure del semplice

non soltanto nei canti profani, ma anche nella musica da chiesa. Parecchie opere religiose presentano già quella meravigliosa, sublime maniera dell'ulteriore stile chiesastico puro, che ebbe in Palestrina l'eccellente rappresentante.

In generale, si può appena parlare di una precisa distinzione di uno stile chiesastico e di uno profano presso i Fiamminghi. Anche ammettendo che i compositori avessero di mira una distinzione di questi due stili, nella nostra comprensione essi si confondono in uno stile fiammingo, in senso generale. Il trascurato trattamento del testo e l'imprecisione verbale fecero negligere l'espressiva traduzione musicale; soltanto raramente si incontrano passi descrittivi nel corso delle voci e pure raramente emerge dai suoni la fondamentale significazione del testo. Il *tenor* si sperde nell'artificiosa costruzione delle voci e ricorda appena la sua funzione originaria. Ma siccome i *lieder* profani erano per lo più irriconoscibili nel *tenor*, così l'accoglimento di tali *lieder* nella musica chiesastica non sembrava una profanazione. Del resto, in quel tempo, chiesa e mondo erano in stretta relazione.

Una disputata questione è questa: la musica fiamminga era puro lavoro intellettuale o conteneva l'espressione dei sentimenti? Per quanto la risposta a tale domanda dipenda da considerazioni subbiettive, una cosa è certa: non vi fu epoca dell'arte musicale nella quale la musica non abbia contenuto l'espressione del sentimento. E tale era il caso dei contemporanei dei Fiamminghi. Per quanto varie possano essere le opinioni su tale questione, è indiscutibile che nella musica fiamminga noi riconosciamo un'arte vera e propria e degna di attenzione.

ADOLF PROSNITZ.

Il lavoro fiammingo.

La sovranità musicale che nel corso dei secoli passa da una nazione all'altra appartiene nel XV secolo ai Fiamminghi e ai Francesi del nord. « Costoro sono i veri padroni della musica », dice nel XVI secolo lo storico italiano Guicciardini; essi l'hanno spinta fino alla perfezione, egli afferma, e il dono musicale è tanto diffuso nelle Fiandre che uomini e donne cantano naturalmente a tempo con molto sentimento e con voci ben temprate.

Le Fiandre a quell'epoca erano un nome collettivo per il Belgio, l'Olanda e il Nord della Francia. Per valore e per importanza, la

musica non è inferiore colà della pittura contemporanea. Peccato che le persone colte di oggi ignorino questo fatto e che le occasioni di ascoltare tale musica siano tanto rare. Che l'arte musicale abbia potuto raggiungere in Fiandra un così grande sviluppo, nessuno se ne meraviglierà; una vasta cultura derivava da parecchi secoli di scambi commerciali; la musica specialmente s'imponeva nelle grandi città nelle quali la vita di società era attiva. La musica è un'arte sociale; mai potette prosperare nelle pianure ove le abitazioni degli uomini sono troppo sparse. Le grandi città fiamminghe organizzarono splendide feste, sia religiose che mondane, nelle quali la musica recava la sua gioia.

Pochi nuclei furono tanto utili al progresso della musica quanto le cantorie. Da molto tempo esse avevano un modello nella Cappella Papale di Roma; una fra le più importanti di Fiandra, e certamente la più illustre, fu quella di Cambrai. Ma non soltanto le chiese erano fornite di Cantorie, anche i prìncipi istituirono le proprie cappelle, di cui la più celebre fu quella dei Duchi di Borgogna, Filippo il Buono e Carlo il Temerario. Col sorgere delle cappelle principesche comincia una nuova epoca per la Storia della Musica, poichè tali istituzioni furono da allora e per parecchi secoli le più notevoli sedi dell'arte musicale. In origine semplici raggruppamenti di cantori — ed erano chiamate perciò Cantorie — le cappelle s'accrebbero in seguito di strumentisti. I quali da principio ebbero secondaria importanza. Molto più tardi, alla fine del XVIII e al XIX secolo il centro di gravità dell'insieme passò nell'orchestra. A imitazione della Corte di Borgogna, l'Imperatore Massimiliano fondò a Innsbruck una cappella che A. Dürer immortalò nel suo « Trionfo di Massimiliano »: egli iniziava così la generosa protezione che gli Absburgo hanno sempre accordato alla musica.

Durante il periodo franco-fiammingo i compositori furono quasi tutti maestri di cappella o cantori; anche i più grandi, come Dufay e Josquin des Près, non fecero eccezione. Si può immaginare quale dovesse essere lo splendore di siffatte esecuzioni; feste alle quali partecipavano talento e genio potevano mai essere mediocri? I cori, poco numerosi, riunivano soltanto da 12 a 24 cantori, ma tutti musicisti di professione. Ecco un'indicazione sui criterii che si potrebbero oggi seguire per far rivivere la loro arte: grandi società corali, composte di dilettanti, varrebbero meno di piccoli gruppi di cantori esercitati.

Sono state molto discusse e spregiate le minuzie dei compositori fiamminghi. Alcuni saggi della loro arte fecero credere che essi edificavano le loro opere piuttosto come esercizi di calcolo che come vera e propria musica. Infatti alcuni pezzi giustificano tale impressione e sembrano usciti dalla penna non d'un artista, ma di un matematico. L'uso del canone è particolarmente eccessivo. Non sempre la seconda voce entra dopo la prima per ripetere le stesse note; nel « Canone del gambero » essa deve cantare la melodia a rovescio, cominciando dalla fine; o pure, nel « Canone a specchio », essa capovolge gli intervalli come per darne l'immagine riflessa; oppure ripete le note dando ad esse un valore minore o maggiore (canone per diminuzione o per aumento); essa può infine combinare questi diversi procedimenti; o il canone può essere distribuito fra parecchie parti. Tali giochetti hanno interessato anche i più grandi maestri; possediamo un *Deo Gratias* a 36 voci attribuito a Okeghem, nel quale il tema è ripreso da 9 parti distinte: 9 voci ridicono, a una battuta di distanza, una sola melodia. È chiaro che l'espressione artistica non guadagna gran cosa in siffatti esercizi. Bisogna pertanto notare che le composizioni di tale natura sono eccezioni. La loro importanza sparisce nell'insieme della produzione franco-fiamminga; e non bisogna neppure deplorare che i maestri della scuola abbiano spinto all'estremo le conseguenze delle loro scoperte. È inevitabile che qualsiasi nuovo principio sia sfruttato fino all'eccesso.

Dopo che si è avuto ragione di ciò che è più difficile, tutti i movimenti diventano agevoli e sicuri. I Fiamminghi lavorarono per i secoli futuri; una volta concepita l'idea dello sviluppo tematico, essi cercarono di perfezionarla con tutti i mezzi, nella forma rigorosa e in quella libera. Essi l'hanno trasmessa alle epoche successive e a noi stessi. La polifonia di Bach, così come lo sviluppo dei motivi in Haydn e Beethoven, e l'arte complessa della variazione d'un Brahms o di un Liszt hanno per germe lontano i lavori dei Fiamminghi.

In una parola, i Fiamminghi hanno portato al suo apogeo l'arte del contrappunto, cioè la combinazione di parecchie voci, o meglio ancora di parecchie melodie. La formazione poi degli accordi e l'accompagnamento d'una melodia con accordi semplici erano questi nuovi progressi da realizzare alla fine del XVI secolo, e di essi Rameau nel XVIII doveva stabilire la teoria. Esercitandosi nei problemi più ardui, i Fiamminghi acquistarono tale facilità e abilità nell'arte di sovrapporre parecchie melodie da essere invidiati dai moderni maestri.

In ogni caso non è da confondere il loro stile con ciò che oggi diciamo contrappunto e con i lavori sgraziati degli scolari di composizione. Con il vocabolo contrappunto i Fiamminghi designavano l'arte di « far cantare le parti nel modo più piacevole », come lo richiede il teorico francese Michel De Ménebou.

Notiamo che tale attribuzione a ciascuna voce d'una melodia interessante è la sola regola da seguire nelle opere per coro. Può pertanto accadere che il musicista, perseguendo tale principio, opprimi il testo poetico del quale si serve. Ciò occorreva frequentemente nelle opere franco-fiamminghe; donde le proteste della Chiesa, la quale esigeva con ragione che le parole risultassero intelligibili...

CHARLES NEF.

I giuochi dei Fiamminghi.

I Fiamminghi — termine vago e inesatto con il quale viene ancora designato l'insieme dei compositori nati nelle Fiandre e nelle provincie del Nord — hanno avuto prima degli Italiani un trattamento di favore; per molto tempo furono considerati maestri di straordinaria importanza i quali, dopo aver costituito una tecnica superiore, furono gli educatori dei grandi musicisti del Rinascimento e aprirono un'era nuova ai secoli XIV e XV. Tale opinione cominciò a regnare nella critica con la pubblicazione dello studio dell'austriaco Kiesewetter (*Services rendu à la musique par les Néerlandais,* premiato nel 1826 da un'Accademia Olandese e vivamente lodato da Fétis nel 1828). Oggi si fa una più giusta valutazione dei fatti e le esagerazioni d'un tempo sono abbandonate. Le imitazioni rigorose del contrappunto erano applicate, dal XIII secolo, nelle forme che gli Inglesi chiamavano *rota,* i Tedeschi *raedel* (*rondeau),* i Francesi *fuga* (o *canone*) e gli Italiani *caccia.* Dopo una composizione come quella di Machault (XIV secolo): *Ma fin est mon commencement,* in cui il canone retrogrado appare trionfalmente, si può dire che era stato raggiunto un certo limite della tecnica. E tale prodezza del nostro Guillelmus non resta isolata. Egli stesso avverte il lettore, in un'altra composizione: « Il mio terzo canto si retrograda soltanto tre volte e così finisce ». Nel *Roman de Fauvel,* il *rondeau* a tre *Fauvel nous a fait présent* è segnato con note fino alla metà della composizione, poichè da quel punto in avanti, come indica la didascalia, le tre parti devono esser lette a rovescio: *tout se fait par contraire, devant, derrier, arrier comme avant.*

Il Riemann ha segnalato anche la composizione di Domenico Ferraro *O dolce compagno,* nella quale le due voci superiori sono notate fino alla fine, mentre la terza parte si ferma a mezza strada, per tornare su se stessa, fino al suo punto di partenza: *eundo et redeundo,* dice il manoscritto.

Costruzioni dello stesso genere sono segnalate in altre composizioni, con le didascalie *Je suis défais si vous ne me refaites,* oppure *Tout à coup m'ont tourné le dos.* Moulu scrisse una messa a due facce, *Missa duarum facierum,* con questa insegna: *tolle moras, placido maneant suspiria cantu,* ciò che significa che la composizione può essere cantata osservandone o sopprimendone le pause di alcune parti, *ad libitum.* Un tale giuoco non costituisce del resto un'originalità di grande valore artistico. Il canone per aumento o per diminuzione di valore era conosciuto e praticato anche prima dell'apparizione dei primi maestri fiamminghi; lo si trova nel mottetto di Machault *Felix Virgo.* I canoni enigmatici non sono rari nei manoscritti francesi, così come gli indovinelli risultanti da una notazione molto semplificata. Così in una composizione del principio del XV secolo, conservata in manoscritto italiano, *Esloigné sui de vous, belle maîtresse,* il *Tenor* deve essere dedotto dal *Cantus,* trasformando le minime del *Cantus* stesso in semibrevi e leggendole all'ottava inferiore; le brevi devono essere lette (*esloignés*) una quarta più bassa!

In un canzoniere francese posseduto da un monastero spagnuolo, P. Aubry ha scoperto una composizione nella quale il *contratenor* va e torna a rovescio come indicano il capovolgimento delle note caudate e la didascalia: *Ut cancer graditur tu contra*; vi si trovano anche due distici latini indicanti i movimenti diretti o retrogradi delle diverse parti e sotto una linea sulla quale le figure delle note sono sostituite da cifre indicanti le loro durate, l'indicazione enigmatica: *Averte oculos!* Il canone fu presto conosciuto anche oltre Reno. Il Riemann ha citato come esempio il *rädel mit dreien Stymmen,* ruota o rondello a tre voci d'un monaco benedettino di Salzbourg (XIV secolo), nel quale una parte entra all'unissono dopo le due prime battute.

Tutti codesti giuochi tentano di oltrepassare il limite della musica. I Fiamminghi non ne hanno avuto la specialità. I promotori dell'arte bisognerà cercarli altrove. Pertanto si può dire che i musicisti fiamminghi originari della regione dai limiti imprecisi, nella quale Gand, Bruges, Chimay, Tournai, Charleroi furono come punti luminosi, spinsero lontano, svilupparono anche fino all'abuso l'arte

che era stata creata in Francia nel XIII e XIV secolo; alla loro volta essi esercitarono grande e salutare influenza sui musicisti meridionali.

Posti fra l'influenza francese e lo spirito tedesco, ligi alle loro associazioni professionali e comunali nelle quali le tendenze individuali erano raggruppate e fatte solidali, ricchi di numerose e belle melodie popolari, amanti della vita intima e calma, i Fiamminghi avevano tutte le qualità necessarie a questa scienza del contrappunto che socializza la monodia e farà della fuga una specie di immagine sonora della Ghilda. La divisa: *Chacun pour tous et tous pour chacun* potrebbe essere quella dell'esecutore in un coro a parecchie parti. « La Fiandra, dice Michelet, è il lavoro »; i Fiamminghi furono operai insigni nel lavoro musicale. Essi erano pazienti, attenti al particolare, d'un'ammirevole probità nella compitezza della tecnica. Tessitori abili a incrociare i fili, avvezzi ai còmpiti gravi, essi dovevano eccellere nella polifonia; e mostrarono come musicisti le qualità dei loro maestri scultori, o anche quelle d'un van Eyck, d'un Memling, pittori tanto artefici quanto artisti, i quali, prima di fare un quadro, preparavano essi stessi i loro colori e curavano molto l'esecuzione. I risultati ottenuti nella composizione musicale non sempre sono stati tanto brillanti quanto i capolavori della plastica e delle arti del disegno; ma lo spirito è lo stesso e l'espandersi dell'influenza fu quasi altrettanto grande:

> Le Nord se réchauffe engourdi
> Au soleil d'Italie et s'accouple au Midi.

Questi compositori del Nord furono attratti nel corso della loro vita dalla Corte dei Duchi di Borgogna, da quella dei Re di Francia e da quella dei Papi.

JULES COMBARIEU.

La penetrazione franco-belga e l'attività italiana.

E per cominciare dalle prime di queste energie, agenti nella Cappella sforzesca, ricorderemo come avvenne, in origine, la penetrazione musicale franco-belga in Italia. La fioritura delle musiche fiorentine aveva avuto, nel 1300, vita breve. A travolgere l'arte dei Gherardelli, dei Giovanni da Cascia e di quanti altri compositori e magistroli intonarono canzoni forse sotto gli occhi stessi di Dante, erano

giunti di Francia e dalle Fiandre due manifestazioni inattese. La prima rappresentava un progresso della teoria, un'affermazione del mensuralismo dotto e complicato, e si chiamò l'*Ars nova* del Vitriaco; la seconda ponendo i nostri canti musicali a contatto con i cantori e compositori oltremontani, e specialmente con quelli educati nella ricca cattedrale di Cambrai, permetteva i più leciti ed illeciti accoppiamenti delle musiche nostre con le fiamminghe sul campo della pratica. La Corte romana, reduce dalla cattività avignonese, fu la prima a segnare la via della corrente immigratoria. E tosto il flusso dei musici forestieri andò ingrossandosi, favorito da circostanze di varia natura e dalle condizioni generali politiche: dall'azione personale di Pietro d'Ailly, cancelliere dell'Università di Parigi, indi vescovo di Cambrai; dalla facoltà concessa dalla Curia romana ai cantori beneficiati nella cattedrale della stessa Cambrai di conservare i loro *fructus in absentia*; dall'esempio autorevole offerto dal Grenon, movente da Cambrai a Roma, accompagnato da un piccolo coro di putti cantori; e dal Du-Fay, che maturato alla scuola dell'inglese Dunstable, dopo aver infuso vigore e chiarezza al contrappunto fiammingo, passava a godere il bel sole d'Italia. Così, fin dall'alba del 1400, i leggiadri madrigaletti e le pittoresche cacce fiorentine furono soppiantate nei codici dalle canzoni francesi e dalle messe composte nello stile di Du-Fay e di Binchois; gli amanuensi nostri, appresa l'arte del *color*, abituarono la mano a tracciar i caratteri nero-rossi, indi i nero-bianchi dell'evoluto mensuralismo. Così in pieno 1400, l'Italia pare una colonia aperta a chi sa comporre un canone enigmatico, falsettare con decenza, piegare con bel garbo francese l'arte alle accortezze del viver cortigianesco.

Tuttavia, ripetiamo, sarebbe inesatto credere che l'invasione dei musici d'oltr'alpe avesse soffocato ogni manifestazione d'energia nazionale. Se le Corti italiane, sacrificando alla moda, alla imitazione della Cappella romana ed all'adescante perizia dei musici forestieri, concessero a costoro quasi l'esclusività della pratica del religioso canto polifonico fra le mura delle loro castella, alcune nostre cattedrali si mantennero per altro fedeli all'elemento indigeno. Milano, ad esempio, mostrò di dare la preferenza ai musici nostri ogni volta che, nel suo Duomo, fosse necessario nominare qualcuno dei cantori a capo del coro. La serie dei metropolitani *magistri biscantandi,* fra il 1418 ed il 1522, non conosce nomi che non siano d'italiani. Tali Ambrogio da Pessano, Andrea de' Conti, Santino da Taverna, Giovanni de' Mollis, Franchino Gaffurio; ai quali sono da

aggiungere quelli degli organisti Antonio Monti da Prato, Giacomo da Arsago, Donato de' Ferrari, Giovan Andrea da Lomazzo, Stefano Pogliano, Benedetto da Borsano, Bernardino da Premenugo, Giovanni Stefano da Pozzobonello. Nè piccola dev'essere stata la fiducia riposta in costoro ed in generale nei loro fratelli d'arte. Chè un fra' Giovanni da Mercatelli ed un Costantino Tantini da Modena, « *duoi ex optimis Magistris,* li quali siano nel Italia », venivano, nel 1466, invitati a collaudare l'organo fabbricato a spese della fabbrica del Duomo e di Francesco Sforza da Bernardo tedesco: collaudo dal quale emersero molte ed insanabili manchevolezze dello strumento; dal centro della Lombardia ancora partivano i virtuosi organisti per le città maggiori della penisola; e San Petronio di Bologna appare, nella seconda metà del secolo, tributario all'arte organistica lombarda, facendo succedere sulle cantorie sue ad un Simone di Pavia il maestro Giovanni Antonio Pecora, poi un Gabriele ed un Andrea, tutti milanesi. Più modesta, ma non meno ragguardevole a motivo del fecondo seme che ella depone in seno all'arte nazionale, è l'opera svolta dai compositori del settentrione d'Italia.

In generale, fatta eccezione pel Gaffurio, essi non osano competere coi forestieri; si astengono, anzi, dal ricalcarne le orme e dal sostenere l'urto nell'arringo delle musiche chiesastiche. Il loro temperamento li porta troppo lontani dallo stile imperante per avventurarvisi dignitosamente. Così ne' sei Codici di Trento, essi passano ignorati, se se ne eccettuano pochi nomi appartenenti alla prima metà del 1400. Eppure, battendo strada propria, senza preoccupazione di tecnica, mondi da ogni macchia di imitazione servile, i nostri Cara, Tromboncino, Pesenti, Capreoli, Luprani, Fogliani, Scrivani, vanno, come vedremo, costruendo l'asse intorno a cui si aggireranno i compositori neo-armonisti del prossimo '500. Nasce una lirica più vicina alla intuizione ed espressione artistica che non sia la fiamminga. La sua anima è popolaresca. Sebbene polivica, la sua lingua non è francese, nè latina, ma italiana. Ai poli estremi di quest'asse, rappresentante l'originario fulcro delle nostre musiche, stanno, da un lato, l'umanesimo dei trattatisti eruditi; dall'altro le gaie corporazioni degli artefici costruttori d'istrumenti e dei virtuosi d'ogni risma. Il primo, dalle aule accademiche ed universitarie di Napoli, Bologna e Milano, tiene scuola ed accende battaglie. Spataro e Gaffurio fronteggiano validamente Ramis e Tinctoris. Agli scritti di Franchino e di prete Florenzio non manca l'autorità voluta per essere oggetto d'omaggio ad Ascanio ed a Lodovico Sforza

Al polo opposto, le arti umili e manuali s'ingentiliscono e si raffinano alla scuola del gusto italiano. La fama degli Antegnati e dei Gusnasco, per non citare che due nomi lombardi, varca i confini della patria. Le risorse della liuteria nostra sembrano inesauribili. All'arte organaria non sono più un mistero l'uso del prezioso alabastro e la praticità delle materie più umili. Conquiste proficue, invero, di cui sapranno trarre profitto, dopo le alte dame ed i galanti cavalieri, quei sonatori di liuto, d'arpa e di cornetto che Carlo VIII e Luigi XII condurranno seco in Francia affinchè vi trapiantino il fasto e la genialità dei nostri costumi.

GAETANO CESARI.

Il canto carnascialesco e la villotta a quattro.

Il canto carnascialesco, apparso in Firenze allo scorcio del XV secolo, si riallaccia alle forme liriche profane fiorite un secolo prima nella stessa città. La ballata, con tutte le sue varietà di verso e di stanza, regnava allora quale espressione universale della poesia popolaresca italiana, e si mostrava fecondo germe per l'evoluzione ulteriore della nostra lirica musicale per tutto il Quattrocento sino al primo Cinquecento.

Ricomporre, ad una ad una, le gemme disperse della collana dei canti carnascialeschi, è come saldare gli anelli disgiunti delle forme musicali, sacre e profane, della lirica italiana, assicurandone la continuità in grembo alla ballata popolaresca, dalla lontana *Ars nova* fiorentina al primo Rinascimento.

Nel XIV secolo l'arte musicale in Italia resistette alle scuole gotiche del nord con la fioritura propria dell'*Ars nova*, appartenente soprattutto alla società affatto particolare della Toscana. Solo con il 1377 — anno in cui la sede pontificia ritornò a Roma da Avignone — s'iniziò il disfacimento del nostro mondo artistico, che coi primi anni del XV secolo venne sempre più a spezzarsi sotto i colpi della scuola fiammingo-burgunda. Le cacce ed i madrigali musicali tendono a scomparire quanto più si risale la prima metà del Quattrocento, attraverso le scarse fonti rimaste, ormai disperse e soppiantate da altre musiche sacre e profane d'importazione straniera.

Infatti, verso la terza decade del Quattrocento la musica in Italia trasse appunto la linfa principale del suo alimento dalle forme minori

fiammingo-burgunde, nelle quali, come dice il Besseler, « Dufay considerava il contratenore come voce principale di condotta melodica sulle altre parti ». Tali forme erano la canzone a tre voci, la canzone mottetto religiosa e il falso bordone.

Quali correnti nostrane hanno concorso alla formazione della struttura carnascialesca?

Se il passaggio letterario dalla caccia al canto carnascialesco appaia apparentemente breve, la loro affinità musicale è invece assai lontana, per non dire inesistente. Di comune queste due forme hanno soltanto taluni elementi drammatico-rappresentativi del testo, la descrizione pittorica di personaggi o lo spettacolo simbolico d'arti e mestieri, mentre la loro struttura fonica è assai diversa.

La caccia fa capo a quella corrente musicale trecentesca dell'*Ars nova,* che, scomparsa nella prima metà del Quattrocento, riappare poi, quasi per effetto di un fenomeno carsico, in sullo scorcio dello stesso secolo, in veste mutata, nella villotta a quattro, scoperta e descritta recentemente dal Torrefranca.

Come nella caccia a tre voci il basso sostiene le imitazioni a canone delle due voci superiori, così nella villotta a quattro voci si seguita pure a « fugare » con le quattro voci e « talora la più grave sorregge le altre tre che fugano ».

In ambedue le forme domina, come nota il Torrefranca, « il movimento, l'amore all'aria aperta, il senso del paesaggio e le gioie dell'onomatopeia impressionistica ». La villotta intensificherà questa tendenza, riproducendo i suoni degli strumenti all'inizio della parte ballata (nio), ed in seguito attrarrà e conquisterà l'arte francese, la quale nella *chanson* di Jannequin riproduce nello stesso modo i suoni della natura e della vita pittoresca, perseguendo l'andamento ora sentimentale, ora licenzioso degli antichi testi villotistici. Si viene così a costituire — col trinomio caccia, villotta a quattro e *chanson* francese — una continuità di rapporti stilistici, che ci illumina nello studio delle forme musicali del Quattro-Cinquecento. Da questi argomenti il Torrefranca fu portato a concludere che « la vigoria popolaresca che avvinceva l'*Ars nova,* anche se raggentilita e talvolta imbrigliata da atteggiamenti alla moda, in ogni caso dovette rimanere viva almeno come ideale nostrano e familiare », « sicchè la villotta è il ramo tardivo che spuntò fuori dal ceppo inaridito dell'*Ars nova* ed a sua volta divenne tronco », « quale forma contemporanea, anzi anteriore sia pure di poco alla frottola ». Di conseguenza « la

potente chiarificazione e la funzione trasformatrice della canzone fiammingo-burgunda di vecchio stile, attribuita al Josquin dall'Einstein, è dovuta invece all'influenza della nostra polifonia popolaresca ».

Nella villotta a quattro, accanto alla tendenza di larga polifonia imitativa, derivante dalla caccia, si osserva una seconda tendenza, frutto appunto della polifonia popolaresca, generatrice, a lungo andare, di quella scrittura verticale, che verrà a costituire la principale caratteristica del nostro modo di comporre. È appunto in questa seconda tendenza della villotta e più precisamente nell'attacco verticale di tutte le parti del nio — « seconda parte della villotta, intermezzo o, più raramente, coda, non soltanto cantata, ma ballata » — che trova riferimento la struttura omofona della frottola, e di conseguenza quella del canto carnascialesco.

La scrittura verticale rappresenta, con evidenza, la corrente musicale che, a differenza del trinomio caccia, villotta e *chanson*, sembra aver tratto origine, spentasi ogni eco del madrigale trecentesco, dalle forme strofiche della ballata popolaresca in contatto con la pratica del falso bordone, d'uso frequente nei canti sacri della Chiesa. È evidente che le necessità inerenti alle festività solenni e processionali nelle comunità religiose comportavano l'avvento, in gran parte, di musiche facili, da cantare all'aperto. Ed ecco allora svilupparsi la tendenza, tutta italiana, alla successione melodica per accordi verticali; simile condotta polifonica aveva una forte presa sul pubblico, essendo orecchiabili i canti e la loro risonanza acustica adatta alle esecuzioni all'aria libera.

La lauda quattrocentesca contribuì di certo alla formazione di questa nostra maniera di comporre, la quale si mantenne musicalmente sempre la stessa, straniandosi dall'atmosfera romantico-cavalleresca dell'arte nordica.

Di conseguenza è possibile che questa tendenza stilistica della nostra musica sacra e profana, ispirata al metro della ballata ed insinuatasi nella società elegante, abbia influenzato, per il suo semplice carattere popolaresco, il nio danzato, spesso forse anche mimato, della primitiva villotta a quattro ed in modo specialissimo, sempre alla fine del Quattrocento, le frottole, fiorite con tanta dovizia presso le corti più musicali d'Italia.

A Firenze l'antica canzone a ballo, assurta a forma d'arte sotto il clima umanistico dei Medici, fu tra le prime forme poetiche a

beneficiare musicalmente della corrente omofona frottolistica, di modo che, sul suo stile, si vennero a cantare anche le ballate carnascialesche. Così si determinarono nel canto carnascialesco l'affinità letteraria con le due principali correnti musicali sviluppatesi in Italia nella seconda metà del Quattrocento: quella testè rivelata della villotta a quattro, e l'altra, già nota, della frottola. È ovvio ormai che si ritroveranno nel Cinquecento riunite nel madrigale...

FEDERICO GHISI.

Capitolo V.

IL CINQUECENTO

Dal Medioevo a Palestrina.

Nel Medioevo la musica è forma dello spirito religioso. L'anima umana si abbandona, con ingenuo atto di fede, alla contemplazione del divino. Nostalgia di paradiso che si effonde in un canto semplice e puro, come una parlata commossa tutta limpidezza interiore.

Il canto liturgico cristiano muove da origini misteriose d'antichità. Proviene dal lontano Oriente, ma forse, lungo il cammino che lo porta verso la Chiesa di Roma, si appropria di modi e di movenze elleniche. Ma una nuova tecnica lo governa ed un ritmo lieve lo anima; aèreo per la sua stessa levità, plastico e flessuoso come un parlare canoro. È una melopea senza slancio, malinconica ma serena, soave e desolata; vi è un accento come di solitudine, la tenerezza d'un'anima candida.

Il pensiero cristiano considera la musica come un mezzo per attuare il suo ideale di fede. Alcuni elementi delle antiche filosofie, massime di quelle neopitagorica e neoplatonica, vengono rielaborati e fusi con altri spunti ricevuti dall'estetica musicale classica. S. Agostino rinnova il principio aristotelico che modello dell'arte sia la natura e lo innesta al motivo classico che la musica consiste nel movimento fisico, in diretta relazione con i moti dell'anima.

Anche la teoria pitagorica esercitò forti suggestioni sulle idee musicali, nel Medioevo. Dio ha creato il mondo con armonia. Le parti celesti dell'Universo sono tra loro connesse in un superiore equilibrio ed i loro rapporti vengono regolati in un ordinamento di

proporzioni da cui nasce un'armonia ideale, sublime, che nessun udito umano è al caso di percepire.

La musica appare quale un prodotto della simpatia e dell'accordo di tutte le cose, risonanza dell'ordinamento universale. L'ingenua teoria pitagorica dell'armonia delle sfere è resuscitata dai Santi Padri e fedelmente è seguita da tutti i teorici, fino al Medioevo avanzato. Così la Chiesa riesce ad amalgamare, con garbo, idee pitagoriche ed idealità cristiane, ed a stabilire una relazione fra l'antica metafisica musicale e le affermazioni delle Sacre Scritture comprovanti l'origine divina della musica.

La teoria musicale, nel Medioevo, bisogna intenderla non nel suo significato comune, di preparazione alla pratica, ma come teoria fine a se stessa, come *speculatio* e *disciplina*; teoria nel senso di filosofia teorica. La scienza musicale moderna si è appassionata ad indagare circa il concetto medievale di musica, scoprendone tutta una nuova concezione. Le classificazioni della musica, nel Medioevo, sottoposte a revisione, in senso filosofico, hanno rivelato nuovi concetti, cominciando da Boezio, con le sue distinzioni della musica in *mondana, humana* ed *instrumentalis*. Boezio stesso non ha idee ben definite, al riguardo. Una volta la musica mondana è, per lui, nella musica delle sfere e degli astri vibranti di celeste armonia, un'altra volta nell'armonia senza suono degli elementi e delle stagioni. La musica umana consisteva nell'armonia d'anima e corpo. Poteva ottenersi con mezzi fisici, come quella che comunemente si rivela negli accordi.

Il numero aveva una prevalenza spirituale, nel determinare i valori, con una specie di magico potere che, a noi moderni, riesce difficile afferrare nel suo giusto valore. La *musica instrumentalis* è, per Boezio, la musica di qualunque suono, in durata e in vibrazione, determinata dal numero.

In seguito per musica strumentale s'intenderà la musica vera e propria, la musica concreta e sonante: « L'*harmonia* » come più tardi la definì Zarlino « la quale nasce dai suoni et dalle voci ».

Queste distinzioni godettero di secolare risonanza. Le troviamo ancora nel secolo XVI, riprodotte da teorici quali il padre Aiguino Bresciano, Luigi Dentice nei *Dialoghi della musica,* ed ancora nel secolo XVIII, dal padre Martini, nella dissertazione sulla *Universalità della musica appresso i Greci.*

Soltanto nel secolo IX si afferma definitivamente una teoria positiva che riesce del tutto ad affrancarsi dalle antiche suggestioni teoriche arieggianti motivi classici, trasformate e deformate in omaggio

all'ideale cristiano. Il maggior rappresentante di questa tendenza fu Guido d'Arezzo, immortalato da una fama che raggiunse la leggenda, tante cose vennero attribuite al suo spirito inventivo: e la sistemazione della scrittura musicale, e la tecnica del solfeggio, e l'invenzione del monocordo a tastiera.

Ma il merito reale di Guido fu quello di essere un musicista veramente conscio dei problemi della musica. Egli trattò la dottrina musicale sistematicamente, organizzandola in teorie fondate sulla esperienza. Riuscì quindi a trovare espedienti mnemonici per facilitare l'ardua pratica del solfeggio, definì una volta per sempre il valore tonale della scrittura sui righi, dettò princìpi sbrigativi per la composizione delle melodie, e per farsi capire seppe trovare ingegnose analogie tra il periodo musicale e il discorso parlato. Finalmente si ha, con lui, il musicista che si occupa della musica come musica.

La coscienza musicale comincia a liberarsi dal dominio delle teorie elleniche e post-elleniche, divenute ormai superflue, e dalle astrazioni aritmetiche di simboli ed allegorie. La pratica prende posizione contro le astratte ideologie. È un principio fondamentale su cui si svolgono, in tutti i campi, i motivi della cultura. Prima o poi, tutti dovranno concorrere alla restaurazione della realtà sensibile.

Nasce e si sviluppa la polifonia. Se il canto a voce sola è lirica dell'abbandono mistico, il canto a più voci sorge istintivamente dal diletto di cantare insieme.

La storia della polifonia, dalle sue origini, rivela un intricato e complesso moto di varii elementi: dall'edonismo acustico delle origini, all'intellettualismo degli sviluppi ulteriori in cui le ingenue trovate d'un estroso primitivismo si armonizzano con un ingegnoso spirito inventivo.

La Cattedrale di Notre-Dame di Parigi e in seguito quella di Cambrai sono i centri nei quali il gusto del cantare a più voci si educa e si affina attraverso l'alambicco di esperienze tecniche che diventano sempre più ricche di contenuto spirituale.

La pratica della polifonia primitiva si svolge in un'attrattiva di strane suggestioni, nella storia della musica. I ritmi si compongono in armonie vaghe d'indefiniti concenti, nelle quali pesa un senso acustico non ancora affinato alla scuola della natura; e la sua vaghezza proveniva appunto da questa acerbità d'intonazione, a mezzo tra il sacro e il profano, tra la certezza lirica e le sfumature del sentimento, armonia di curve e di ondeggiamenti ritmici innestati a di-

segni lineari conclusi in una perfetta scansione sonora. Il ritmo libero si alterna alla misura rigorosa e la polifonia sorge improvvisa, ad interrompere l'arco melodico, come uno slancio di cupola.

In Italia prevalgono le correnti melodiche. A parte lo sviluppo della lauda spirituale che, germogliata dallo spirito francescano, si effonde in una rigogliosa fioritura di vocalità che va fino alle bibliche visioni corali dell'Anerio, già nel secolo XIII troviamo forme drammatiche vive, d'una bellezza di canto che, a detta d'un conoscitore quale il Wolf, possono competere con quelle di oggi.

Accanto alla pratica, la speculazione teorica procede con uguale fervore. La teoria musicale si era concentrata nel mensuralismo, come fu chiamato quel complesso di correnti teoriche intese a fissare i valori della misura proporzionale. Gran parte dell'interesse, che offre la cultura musicale di questo periodo, sta nello studio di fissare le immagini musicali con i segni di una scrittura stabilmente determinata.

La teoria del mensuralismo non è quell'arida ricerca di schemi didattici, fatta di calcoli e di segni, quale potrebbe apparire ad una prima impressione. Il compositore, nell'atto stesso che creava la sua musica, doveva pensare a fissarla per l'esecuzione, quindi gli toccava inventare i segni per notarla. Così viene formandosi la scrittura mensuralistica che è la forma intellettuale e semiografica dell'opera d'arte. La teoria è la rivelazione dei segreti che introducono al mistero spirituale della composizione musicale. È una vibrante matematica, piena di allettamenti e di suggestione, solo che si abbia la pazienza di superare la selva selvaggia dell'indagine paleografica. I nomi di un Giovanni di Garlandia, di un Petrus de Cruce, dei Franconе, fino ad un Filippo di Vitry e ad un Marchetto da Padova, rifulgono dello scintillare di questa dottrina ispirata.

Nei primi secoli del Medioevo la musica profana tace. La verità è che al riguardo manchiamo di una sicura documentazione. Credono alcuni che tale mancanza sia dovuta al fatto che gli scrittori di musica, ligi ai canoni della Chiesa, non abbiano avuto cura delle musiche popolari, lasciandole da parte, come cosa non degna di attenzione. Ma questa fu, se mai, una conseguenza, non una causa, che va piuttosto ricercata nella natura essenzialmente mistica e contemplativa dell'anima popolare.

È vano ricercare se le primitive musiche profane si svilupparono grazie all'efficacia della musica ecclesiastica ovvero se sia stata la musica popolare ad esercitare azione modificatrice su quella religiosa.

Non vi è esercitazione di eruditismo critico che valga a stabilire quale delle due tendenze abbia preso la mano all'altra, perchè entrambe, anche se in ambienti diversi, vennero fuori da un identico fondo spirituale.

Le manifestazioni liriche erano prive di senso umano e di coscienza individuale. Mancava quell'elevato grado di autonomia soggettiva che determina l'arte. Il popolo era insicuro, come fanciullo, timoroso e debole, tratto da un imperioso bisogno di protezione, a rifugiarsi nel grembo di madre Chiesa, anche se, fattosi ardito per un momento, abbia tentato di allontanarsene.

Il suo canto sentiva naturalmente di quella originale semplicità primitiva dalla quale si era disciolta l'espressione liturgica.

Al tempo della Cavalleria la musica è illuminata da bagliori di vita terrena. È una nota nuova che vibra in una scialba primavera di lirica, quando l'amore cavalleresco, con le sue leggi e le sue regole, con i suoi soprannomi allegorici, con le sue cortesie e le sue eleganze, diviene tutto un etico simbolismo di vivere civile. E risuonano lai, estampide, albe e rondelli, sirventesi, pastorelle e *reverdies,* per cui Bernardo di Ventadorn doveva far vibrare il suo Belvedere di amorosa commozione e Pier Vidal far palpitare Adelasia contessa di Saluzzo, ed Armando di Maruell la contessa di Burlatz, e Folchetto la bella di Marsiglia, e così tutti, fino a Peirol, a Raimondo di Pegulham, a Gaucelmo Faidit e Guiraut Riquier, l'ultimo nella cronologia della pura arte trovadorica.

È il mondo profano che risorge e si afferma in espressioni più aderenti alla realtà della vita; e meglio ancora che con i trovatori, con quell'arte che fu chiamata *nova,* per significare la novità, anche se bizzarra, dell'espressione popolare, rispetto alle ricercatezze e agli artifizi dell'antica polifonia. Ne fu eccellente teorico, in Francia, il celebre Filippo di Vitry, considerato come il liberatore del ritmo musicale dalle pastoie della primitiva teoria mensuralista; in Italia, Marchetto da Padova, autore del *Lucidarium musicae planae* e del *Pomerium artis mensuratae.* Nella pratica eccelsero il francese Guillaume de Machault ed i magistri italiani della scuola fiorentina.

Non è facile stabilire i termini cronologici del Rinascimento musicale. Per alcuni il Rinascimento comincia con l'*Ars nova;* secondo altre vedute il Rinascimento dovrebbe coincidere col movimento della cultura umanistica. Ma non bisogna confondere il Rinascimento con l'umanesimo, che fu soltanto un fenomeno di quell'ampio e fonda-

mentale rivolgimento determinato da una rinascita spirituale dei valori umani. La corsa alla scoperta del mondo classico, sepolto sotto le rovine dell'Impero romano, fu uno dei modi in cui più squisitamente l'anima umana, esausta dalle spirituali e corporali mortificazioni, abbia tentato di attuare i suoi destini nella realtà della vita.

Senza dubbio, quello che accade nell'àmbito delle arti figurative è assai più agevole a spiegarsi di quello che s'avvera in musica.

Nella scultura e nell'architettura, soprattutto, le suggestioni dell'arte classica possono attuarsi mediante una più diretta esperienza del passato. I musicisti non poterono aver contatti diretti che soltanto con la teoria dell'antica musica greca ed anche questa, in parte, venne fraintesa. Lo spirito della Rinascenza si espande nel mondo della musica profana, nel popolo, nella spensierata Società del Quattrocento, fra canti carnascialeschi, visioni incantevoli della natura e canzoni amorose ed argute. Tra il Poliziano e Lorenzo dei Medici, la musica si adegua al gusto del tempo. Alla rigorosa elaborazione del contrappunto dotto si oppone uno stile piano e semplice, con prevalenza di canto. In letteratura sono capitoli, epistole, egloghe, disperate, strambotti e barzellette; in musica sono le frottole, anche con accompagnamento di strumenti, così dette come a significare la loro levità nei confronti della musica elaborata a suon di contrappunti.

Il Rinascimento musicale è tutto qui, nello spirito del popolo; vero rinascimento della vita che si afferma in espressioni di puro sentimento umano e si specchia nella natura con un incantevole sorriso di fanciullo.

Origini anche popolari aveva avuto, in Inghilterra, la pratica del *Ghimel* e del *Falso bordone,* una tecnica che, con la terza e la sesta, produce nuove intuizioni armoniche ed integrata dalla esperienza contrappuntistica della Scuola di Notre-Dame, porterà nuova linfa nel tronco in germoglio della polifonia. E qui comincia il merito essenziale della Scuola fiamminga. Da Guglielmo Dufay e Gilles Binchois, attraverso Giovanni Okeghem, per il quale un Erasmo di Rotterdam dettò l'iscrizione sepolcrale, fino a Josquin des Prés, è continuo il cammino che condurrà dalla ricerca istintiva dell'effetto sonoro ad una compenetrazione di profondi valori spirituali.

L'esperienza tecnica si arricchisce di storia. Giungiamo a Giovanni Pierluigi da Palestrina e ad Orlando di Lasso. Palestrina è, senza dubbio, una delle maggiori apparizioni musicali nel sec. XVI. Non faccia meraviglia se, al suo nome, ricordiamo quello di Ludo-

vico Ariosto. Questi due nomi sono separati da un abisso, quantunque abbiano operato alla distanza di soltanto mezzo secolo. Ma non ostante la diversità sostanziale dei loro temperamenti, degli ambienti in cui vissero e dei loro indirizzi spirituali, il processo dello stile si avvera in modo analogo, nell'uno e nell'altro.

L'Ariosto, in poesia, elabora, rifonde, trasforma ed affina il materiale rimessogli dalla tradizione cavalleresca e romanzesca che, al principio del Cinquecento, era popolare in Italia. Il Palestrina, in musica, conclude allo stesso modo, nei riguardi della tecnica musicale medievale passata attraverso il crivello delle scuole fiamminghe.

Palestrina è tutto nella musica sacra. Scrisse, è vero, dei madrigali, ma i suoi madrigali non sono tutto lui. Egli è l'ideale della tradizione cattolica espressa in musica. La tecnica tradizionale della polifonia vocale s'umanizza, con lui, in funzione del servizio divino. Sulle catacombe del Gregoriano si è innalzata la cattedrale del mottetto e della messa. A questa gigantesca costruzione collabora il Palestrina, come fecero Bramante e Michelangelo per S. Pietro; solo che egli adopera un materiale di costruzione venuto d'oltralpe e lo squadra e lo mette in opera col gusto d'un uomo del Rinascimento, educato alle leggi armoniose della natura.

Le ragioni interiori del canto gregoriano, che è voce di fede, sono umanamente ricreate nella solennità grandiosa di questo nuovo edificio multisonante: il Medioevo ed il Rinascimento si dànno la mano, in Palestrina, senza ombra di contrasto. Il Medioevo, che è la tradizione, il Rinascimento che è il rinnovamento di quegli spiriti in nuove esperienze di sentimento e di cultura.

Nel Cinquecento era sorto un contrasto fra religione e bellezza, che aveva minacciato di ledere le supreme ragioni della fede, nel seno stesso della religione cattolica. Tra il rigorismo dei Vangeli e l'orgia estetica a cui si erano abbandonati Giulio II e Leone X si profilava una contraddizione; in questo fuoco aveva soffiato il vento della Riforma. È noto il commento sarcastico di Paolo IV dinanzi ad un Michelangelo della Sistina: « se quella cappella fosse dimora di Dio o il camerino d'un pubblico bagno ». A comporre questi urti si offerse, spontanea ed immediata, l'anima musicale del Palestrina. Religione e bellezza, liturgia ed espressione, tradizione e personalità si fondono in una sola armonia di contemplazione e di umanità.

Lo spirito medievale, inebriato del suo mistico abbandono, appare infiammato della grazia divina che ha concesso all'uomo di riconoscersi nella natura. Il tempio della fede si protende nell'alto

con uno slancio nel quale è già un impeto di canto. La voce umana ha acquistato in vigore di quanto è progredita la coscienza e si rivela in un corale intreccio multiforme e ricco di una espressione che è costata la lunga e laboriosa pratica di quattro secoli. Ed ecco l'arte di Palestrina: l'individuo, risorto in terra, vive liricamente la sua umanità religiosa. Cielo e Terra non sono più in guerra. Un tale accordo già si era avverato, nel secolo XV, nel campo delle arti figurative, ma tra pittura e musica vi è una radicale differenza di modi: perchè la pittura del Rinascimento modifica la tecnica dei primitivi mediante l'osservazione della natura e la resurrezione estetica del mondo classico, mentre in Palestrina rimane intatta l'estatica contemplazione della primitiva espressione gregoriana.

In musica, l'arte di Palestrina significa rielaborazione e perfezionamento della tecnica medievale; in pittura, l'arte del Rinascimento, fino ad un secolo avanti, è la affermazione d'una nuova natura.

Nel canto gregoriano risuona la voce di generazioni immerse nell'estasi malinconica d'una mistica nostalgia. È una vocalità uniforme e monodica che sembra abbandonarsi alle ali del canto, come nell'armonia dello spazio si librano gli angeli che circondano la Madonna di Duccio. Questa voce di Medioevo è trasformata, in Palestrina, al soffio di spiriti nuovi. È la poesia della religione.

GUIDO PANNAIN.

Il mottetto dal XIII al XVI secolo.

Il vocabolo mottetto non ha più, nel XV secolo, il significato che aveva sotto l'impero dell'*ars antiqua* francese del secolo XIII, epoca in cui designava un'arte musicale complessa, ma assai nettamente caratterizzata, che si può definire così: una composizione a due, tre, quattro parti, e per lo più tre, costruita su una melodia profana o religiosa detta *tenor,* il quale era situato, quasi sempre, sotto le altre parti, e di cui l'esecuzione era normalmente affidata, in mancanza di parole, a uno o più strumenti, mentre le parti superiori, fornite di testo, erano destinate al canto. Nel caso del mottetto a più di due voci, il testo è, dapprima, differente per ciascuna di esse. Questa pluralità di testi offre aspetti diversi, che vanno dal semplice al complesso, e di cui il più complicato suppone, da un lato, la dualità della lingua (latino e francese), dall'altro, una struttura prosodica

differente secondo le voci, di modo che se una di esse declama il proprio testo con una certa vivacità, l'altra, o le altre, espongono il loro con una relativa lentezza, essendo variabile il numero delle sillabe da intonare nello stesso tempo e nello stesso spazio.

Si tratta, come si vede, di combinazioni puramente artificiali, nate in cervelli imbevuti di scolastica, e che derivano assai più dall'intelligenza costruttiva che dallo spontaneo sentimento. Se a queste considerazioni si aggiunge il fatto che l'incontro delle voci era costretto a regole di consonanza basate su una specie di razionalismo semi-matematico, si comprenderà facilmente come, all'esecuzione, i mottetti dell'*ars antiqua* appaiano, nella maggior parte dei casi, come mostricciattoli, assai analoghi a quelle produzioni ultra-moderne che si vantano di teorie prestabilite, anzichè di un bisogno imperioso di esternare la propria sensibilità sotto una nuova forma.

È tuttavia certo che l'immenso sforzo dei mottettisti parigini del XIII secolo non è stato inutile. La storia dell'arte, e più specialmente quella della musica, abbonda di esempi di queste ricerche tecniche, di queste esperienze più o meno cerebrali, nelle quali si compiace l'ingegnosità degli inventori, e che si manifestano attraverso mille sottigliezze, le une più sorprendenti delle altre.

Il mottetto dell'*ars antiqua* è una delle testimonianze più caratteristiche di questa ardente e appassionata ricerca della novità. Sempre più ci si convince che il medio-evo non è stato affatto un periodo di stagnante immobilità, e che un intenso fervore non ha mai cessato di agitare i cervelli degli uomini d'eccezione. A partire dalle Crociate si assiste, particolarmente in Francia e in Italia, al commovente spettacolo d'uno sforzo lento, ma infine vittorioso, per uscire dalle brume e raggiungere la luce.

Il vecchio mottetto del XIII secolo è uno dei prodotti di tale sforzo. Per quanto chimerico, è tuttavia una concezione altamente originale, di cui l'efficacia, in quanto disciplina, si è chiaramente rivelata in seguito. Certo, non ci si poteva fermare rigorosamente in questa forma, che aveva del resto raggiunto assai rapidamente il suo massimo di complessità e di sviluppo. Il mottetto era in una strada chiusa. Bisognava romperne i confini, affinchè potesse evolversi in un senso nuovo. Questo processo di trasformazione si realizza insensibilmente durante il XIV secolo, con eventi di disgregazione e di dissociazione, dei quali l'effetto chiarificatore non tarda a palesarsi.

La pluralità dei testi e, *a fortiori*, la pluralità delle lingue, si eliminano un poco alla volta. Questa pluralità diviene ben presto,

da regola, eccezione. All'epoca di Dufay e nel maestro stesso, essa si incontra ancora abbastanza di frequente, ma quasi totalmente priva di quell'aspetto sistematico e, direi, meccanico che offre, per esempio, nei mottetti del manoscritto di Bamberg. Esso, del resto, non sparve mai del tutto. Se ne ritrovano tracce perfino nel periodo finale della grande polifonia franco-fiamminga, soprattutto nell'opera di Orlando di Lasso, dove trova la sua ragion d'essere in un simbolismo espressivo di alto significato.

La dissociazione avviene pure per via di una eliminazione progressiva della lingua francese, tanto che, nel XV secolo, il mottetto ritornò, per questo riguardo, al momento della sua nascita, nel XII secolo, vale a dire una composizione puramente latina.

Come abbiamo visto, nel mottetto dell'*ars antiqua* il *tenor* preesistente occupa la voce più grave: disposizione eminentemente sfavorevole, come principio, allo sviluppo armonico, quale noi oggi lo intendiamo, poichè l'andamento del basso, imposto dalla scelta del *tenor*, non è per nulla guidato dal desiderio di realizzare delle belle successioni di accordi. Infatti questa preoccupazione era completamente estranea agli uomini del XIII secolo. Tuttavia i loro eredi del XV secolo, guidati da un inconscio senso armonico, si accorsero che, lasciando il *tenor* al basso, nascevano degli inconvenienti, e che sarebbe stato forse più utile di cambiargli sede. Alcuni gli diedero il posto d'onore, elevandolo alla voce più acuta, mentre le altre voci fungevano da semplice accompagnamento. E la melodia del *tenor*, considerata come la principale, fu generalmente provvista di figurazioni e di abbellimenti svariati. Questo orientamento, che prelude alla monodia accompagnata, è in pieno sviluppo durante la prima metà del XV secolo e sembra aver raggiunto il culmine con l'inglese Dunstable, seguìto da Dufay e dalla maggior parte de' suoi contemporanei. L'accompagnamento non si realizza nel senso dell'armonia moderna, ma si serve soprattutto dei procedimenti del falso bordone, con le sue quinte vuote e le sue successioni di accordi di terza e sesta, di cui le consonanze piacevoli all'orecchio si oppongono alle dissonanze più o meno arbitrarie del XII secolo e della maggior parte del XIV.

Pareva che quella fosse una soluzione soddisfacente. In verità, essa si è sovente manifestata, nella pratica, attraverso opere di una bellezza quasi compiuta. Ma aveva un difetto capitale: quello di essere limitata da un sistema di successioni armoniche sempre identiche, le quali alla lunga provocavano monotonia e stanchezza.

Fu perciò progressivamente abbandonata verso la metà del xv secolo, a vantaggio di un'altra concezione, la cui origine risale al secolo xiv, la quale permetteva una maggior libertà e varietà. Il *tenor* è situato, questa volta, non più alla voce più grave o a quella più acuta, ma alla voce intermedia, nel caso normale della scrittura a tre parti, oppure a una delle voci intermedie, nel caso meno frequente della scrittura a quattro parti. Conseguenza: la melodia preesistente, che serve di base all'edifizio musicale, non impone più al musicista un basso arbitrario; alzata di un piano, essa non pretende più, come per il passato, di signoreggiare la struttura armonica dell'opera di cui essa è il punto di partenza. Ciò non implica che il suo còmpito armonico sia completamente distrutto. Al contrario: se si esaminano da vicino le composizioni a tre voci dell'epoca di Dufay, nelle quali la melodia imposta non occupa la parte superiore, si vedrà che al *tenor* si oppone una voce equivalente, il *contratenor,* il quale, lungi dall'essergli parallelo, forma con esso continui incroci, di modo che il basso armonico dell'insieme è formato, in realtà, da una successione di note appartenenti ora all'una ora all'altra di queste due voci. Singolare procedimento, che sta però a dimostrare una volta ancora come a quest'epoca, durante la quale la scienza della successione degli accordi era ancora lontana dal costituirsi, la polifonia a voci indipendenti tenda inconsciamente di realizzare il suo equilibrio armonico attraverso l'empirismo di molteplici e spesso curiosi tentativi.

La scrittura a quattro parti, già usuale nel mottetto dell'*ars antiqua,* prenderà, al tempo di Dufay, uno slancio del tutto nuovo, in seguito alla situazione del *tenor* nell'interno del tessuto contrappuntistico. La quarta voce non è necessariamente la più grave; ma, quando è tale, tende a sostituirsi all'incrocio del *tenor* e del *contratenor* che si osserva nella scrittura a tre voci, per formare da solo la base armonica dell'edificio musicale. Sussiste ancora qualche incrocio insignificante fra quella voce, da una parte, e, dall'altra, il *tenor-contratenor.* Ma, facendo astrazione da questo elemento secondario, che si incontra, in realtà, nella maggior parte delle composizioni dell'epoca, il còmpito della quarta voce situata al grave, è ormai fissato: questa parte di libera invenzione è destinata a sostenere le altre tre, in modo che il complesso contrappuntistico realizzi una successione armoniosa di consonanze e, se occorre, di dissonanze. Se a questo si aggiunge che tale successione è retta da un insieme di regole, che formano un compromesso fra la pratica del falso

bordone e le prescrizioni dell'*ars antiqua* del XIII secolo, allargate nel XIV dai teorici dell'*ars nova*, si avrà una idea abbastanza esatta, benchè puramente schematica, dello stadio raggiunto dall'arte della composizione nel corso della prima metà del sec. XV. Come si vede, il quartetto « armonico », di cui si cercherebbe invano l'origine nel *quadruplum* dell'*ars antiqua*, attinge alla sorgente della scrittura a quattro voci, qual essa è coltivata ai tempi di Dufay.

Ma eccoci lontani dal nostro punto di partenza, il mottetto. Non è da meravigliarsi se questa forma ci ha trascinati in generalità che, a prima vista, sembrano sorpassare i limiti del suo dominio. Come il madrigale al XIV secolo, essa è stata, alla fine del medio-evo, il veicolo per eccellenza del progresso musicale, il campo d'esperienza principale, sul quale si sono esercitati i virtuosi della composizione.

Se ora si tratta di definire il mottetto, quale a noi si presenta verso il 1450, la cosa è men facile. Le dissociazioni e le disgregazioni avvenute nel mottetto ne rendono assai più vaga la nozione; e non ci si può cavar d'impiccio, se non mettendovi una certa dose di convenzione.

In realtà, si può chiamare mottetto, nel XV secolo — e questa definizione vale anche per il XVI — ogni composizione religiosa o profana su testo latino, alquanto breve, basata o no su un *tenor* preesistente; quest'ultimo sta nell'una o nell'altra delle voci esterne, oppure all'interno del tessuto musicale, e questo caso tende progressivamente a diventare comune. Il carattere più o meno convenzionale di una tal definizione proviene dal fatto che, all'epoca della quale ci occupiamo, il vocabolo mottetto aveva perduto nella pratica qualsiasi reale precisione.

CHARLES VAN DEN BORREN.

La villanella e il madrigale.

Con Filippo Verdelot, il quale forse già nel 1527 componeva madrigali a Venezia, con Adriano Willaert, scendono in campo gli oltramontani, i quali portavano con sè dalla loro scuola patria una tecnica più matura. La maniera omofonica dei compositori italiani e l'osservazione scrupolosa del verso parve certamente nuova agli oltramontani. Oltre all'alta polifonia dei mottetti, essi recarono un

altro stile, con salti ritmici più accentuati, la nuova *chanson*. Essi aggiunsero la nuova maniera della canzone al madrigale, come dimostra la collezione poderosa dell'*Odhecaton*, non per caso stampata in Italia (Petrucci, Venezia) nei suoi pezzi moderni di un Josquin, Japart e altri, coi quali i pezzi più vecchi, di un Binchois o di un Agricola, contrastavano in modo evidente. La nuova canzone intorno al 1500 ha, malgrado la complicazione della polifonia, la chiara forma A B A, oppure parziali ripetizioni A A, B B, A A. La forma A B A sparisce intorno al 1500 nella canzone e nel madrigale. La forma con ripetizioni parziali A A, B B, e soprattutto quella con la ripetizione a - x x rimane ancora per molto tempo nel madrigale, come unica riconoscibile particolarità formale. Essa non può derivare soltanto dalla villanella, che compare in stampa solo nel 1537. Un madrigalista come Willaert scrive già intorno al 1520 delle canzoni; la ripetizione finale si trova continuamente intorno al 1525 presso i compositori francesi di mottetti.

Così il madrigale fin dal principio è un vaso raccoglitore di tutti i possibili elementi stilistici della struttura, sia della frottola italiana, delle posteriori villanelle, con la loro breve simmetria di membri, con la piena, matura, liberamente slanciantesi maniera dell'arte sacra olandese, sia delle canzoni francesi.

Dopo il 1550 tra gli innumerevoli madrigalisti si trovano sempre meno frequentemente i forestieri. Solo pochi nomi importanti, come Lasso, Da Monte, Wert, Ghibel, Milleville, sono da menzionare. Il madrigale è diventato intieramente un genere d'arte italiano. La base testuale del madrigale è formata da poesie liriche nella lingua coltivata del petrarchismo. Se anche più tardi si rimprovera ai madrigalisti di non aver apprezzato i poeti, perchè non li nominavano, pure la posizione presa dai compositori verso il testo è letteraria, anzi addirittura filologica. È la parola che impronta il madrigale.

Fu già scritto molto sui madrigalisti, la tipica pittura verbale. La parola viene illustrata, non il senso, si illustra il movimento (rapido, affrettarsi, lento, ascendere, discendere), lo spazio (alto, basso, cielo), mediante analogo movimento musicale, senza tener conto della più o meno diretta pittura di suoni (riso, canto, voci d'animali). Interessante è per noi il fatto che il quadro delle note viene ampiamente adoperato come illustrazione della parola, che vale solo per chi legge le note; le note bianche servono per illustrare parole come

bianco, lume, ecc.; dopo il 1600, parole come notte, nubiloso, oscuro, nebbia, tenebre, ecc. vengono regolarmente rappresentate con note nere, nonostante l'arbitrario mutamente ritmico da ciò determinato. Locuzioni come « color cangiare » e *ver pinxit prata colore novum* vengono riprodotti col cambiamento della misura e variazione del quadro stampato. Anche i giochi coi nomi indicanti un suono e la riproduzione delle sillabe re-mi-fa (perfino tali sillabe nell'interno delle parole) e delle parole *sospirium,* sospirare, con una pausa (collegate realisticamente col trar del respiro), appartengono a queste risorse, che a noi sono esteticamente sconosciute.

Nei madrigali di Lasso si può osservare il rivolgimento che avvenne nel trattamento del madrigale attorno al 1570. Lasso ha composto madrigali negli anni 1555, 1559, 1567 e, dopo una lunga pausa, nel 1585 e 1587. Egli non è innovatore del madrigale; rimane fiammingo ed evita e nasconde, con appropriato trattamento delle voci e con la variazione, le goffe simmetrie formalistiche ch'egli trova nelle canzoni e nelle villanelle. Ma la sua espressione guadagna in vivacità e chiarezza con lo sfoltimento del tessuto vocale e la estrema variabilità dei valori ritmici. Le ampie volute descritte dai tempi pittoreschi sono un segno dei tempi. Se Lasso non perdè mai del tutto la gravità germanica, pure anche in lui si fa notare la tendenza del suo tempo verso la snellezza, la piacevolezza e l'armonia del melodizzare. Con maggior capacità si servì Palestrina delle forme simmetriche, scrivendo canzonette e villanelle. Spesso per suo comodo si vale della forma semistrofica e di regolari ripetizioni cadenzali. Ma il madrigale ha poca importanza nella sua produzione; la dissonanza, che è un mezzo di espressione presso i cromatici, per esempio in Marenzio, manca del tutto nei suoi madrigali, per quanto non gli siano ignoti i madrigalismi verbali.

Le pubblicazioni di madrigali aumentano in quanto a numero lentamente fino al 1590, per poi rapidamente diminuire; le villanelle aumentano di numero fino al 1600, anche s'accresce il numero delle voci. La produzione è eccezionale. Nel 1540 si contano 241 opere singole e collezioni pubblicate. Ogni piccolo organista e *Kantor* della provincia si sentiva spinto a pubblicare dei madrigali, dedicati al principe. Nell'ultima generazione questo spirito cortegianesco viene a dismisura aumentato, anche nei madrigali di Gesualdo da Venosa, fino all'estetismo di un superiore individualismo, o all'esclusività di un salone letterario, sebbene con genialità. In quanto al cromatismo,

Gesualdo si rifà intieramente al molto più ricco, molto più profondo e più musicale Luca Marenzio, artista eccezionale.

La tecnica di Marenzio è di un'eleganza inaudita che perfino un avversario della generazione del 1600, Pietro della Valle, ammira sinceramente. Con tutto il raffinamento e la sensibilità già quasi di decadenza rispetto ai suoi testi, l'originario dono di sentire del Marenzio non viene mai meno. Anche le dissonanze di Monteverdi, che Artusi ha attaccate, rimontano alla tecnica del Marenzio; anzi perfino il maestro di Monteverdi, Ingegneri, poteva essere modello per il suo grande allievo.

Tra i più antichi maestri dell'ultimo periodo di fioritura non si deve dimenticare Filippo de Monte, che scrisse 38 libri di madrigali ed è perciò il compositore di madrigali più fertile, del resto simile a Lasso, alquanto conservatore. Si deve poi nominare Giaches de Wert, che scrisse pagine molto espressive. Tra i più giovani sono da menzionare in particolare Bened. Pallavicino e Giov. Ferretti, che i contemporanei lodavano e che Morley pone accanto a Marenzio. Le *Canzoni alla napolitana* a sei voci di Ferretti sono il meglio del genere e sorpassano in eleganza e bellezza tutti gli altri grandi maestri della canzone, perfino Vecchi. Lo stile del Pallavicino rappresenta in modo chiaro il manierismo. Nel madrigale degli ultimi tempi risalta più fortemente l'elemento virtuosistico del canto. I madrigali a solo del Luzzaschi dimostrano questa emancipazione dell'artista di canto, origine, poco studiata, del monodismo fiorentino. Accanto a ciò l'aumento del numero delle voci porta a doppi cori, di cui i principii sono già, intorno al 1500, nella contrapposizione a due delle voci, che troviamo frequentissime nei madrigali. Perfino villanelle compaiono qualche volta trattate in cori doppi. Il dialogo e l'eco sono un gradito pretesto per la pluralità dei cori. Come nuovo genere i balletti di Gastoldi acquistano rapidamente una diffusione inaudita. La loro forma omofonica a tre voci fa di fronte alla raffinatezza del genere un effetto come di liberazione.

Certamente i madrigali in generale furono cantati variati. Nelle stampe appaiono gli ornamenti scritti per disteso. Troviamo per es. nel Pallavicino delle ornamentazioni in tutte le voci.

La più forte accentuazione delle voci alte, e perfino della prima, è una caratteristica dell'epoca, che tende verso la monodia. Anche la sostituzione delle voci inferiori con strumenti conduce ad una monodia apparente. Col liuto si canta a solo fino dal secolo quattordicesimo. La veste istrumentale, anche dei madrigali, ci è provata

da rappresentazioni festive, per es. gli intermezzi. La villanella ha sempre conosciuto la cooperazione istrumentale:

> « No cierto Giallonardo le sonava
> l'arpa, chisso accacciaie famosa e bella,
> e pe fare conzierto assaie cchiù tunno
> sonaie lo colascione compà Iunno ».

Nella prefazione ai suoi *Asolani* Pietro Bembo descrive il canto di villanelle col liuto e musica istrumentale. Giov. Battista del Tufo nomina nel 1588 tutta l'istrumentazione: « Cembalo, leuti, o le viole, arpe, regali, flauti e cornamuse, cornetti, violini, trombe e tromboni, cìtare con moschetti e rebecchino » e Basile nella *IX Egloga* confronta gli istrumenti moderni del mondo aristocratico con quelli del popolo.

Pensato astrattamente, il madrigale sembra essere puramente vocale; si può conchiudere che l'esecuzione era anche solo vocale. Più tardi si pretende esplicitamente l'esecuzione vocale, così nel titolo dei *Madrigali* di Priuli (1612): « di due maniere, l'una per voci sole, l'altra per voci e istrumenti ». Nel 1620 Cesare Zoilo: « L'autore compose questi madrigali, con intenzione che dovessero essere cantati con cinque sole voci e senza alcuna accompagnatura ». L'autore avrebbe voluto aggiungere il basso continuo, « se ben in alcuni luoghi, quando cantano due sole parti ». Numerose sono le collezioni di madrigali con frasi istrumentali incastonate, così pure collezioni, che sono parte istrumentali e parte vocali (Fonghetti, *Capricii et Madrigali,* 1598).

I capricci con titoli: « Il pensieroso, Il cortese, L'extravagante, Il fantastico » sono senza testo. I pezzi istrumentali sono sempre in aumento continuo. Infine in Bonelli, *Ricercari e Canzoni,* 1602, non vi sono più che due madrigali. La Collezione Luppachino, la più diffusa del secolo XVI (fino al 1688), è senza testo. Specialmente le *chansons* francesi in collezioni italiane nelle edizioni tardive sono sovente riportate senza testo, come « canzoni francesi » per suonare. Qui sarà stata l'incomprensibilità del testo che avrà portato all'esecuzione istrumentale.

Il madrigale del XVI secolo cade rapidamente nell'oblio, fatta eccezione di pochi celebri madrigali e di quelli a due voci, che si cantavano col basso continuo come duetti, dopo l'avvento della monodia.

Nel 1520 compaiono 241, nel 1600 225, nel 1610 137, nel 1620 79 stampe di madrigali. Nel secolo decimottavo i migliori madri-

galisti sono noti soltanto attraverso ridicole trasposizioni sacre. Essi erano diffusi nel Nord. Sappiamo che G. S. Bach conosceva il *Florilegium Portense* e nel 1729 lo fece comperare a Lipsia per la sua scuola a San Tommaso.

HANS ENGEL.

Abusi nelle composizioni sacre.

Se il cardinale Capranica, alludendo certo a cattiva esecuzione, aveva potuto rispondere a Nicolò V che la Cappella dei cantori papali gli era sembrata un *sacculum porcellis plenum*, per il loro strepitare e per l'impossibilità di comprendere quello che cantavano, non minori erano gli abusi invalsi nelle sacre composizioni sulla fine del Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento. Vero è che non tutta la colpa era dei compositori (se ben sempre la maggiore), quando non è da dimenticare che col rinascimento piuttosto paganeggiante molte cose potevano apparire normali, quando magari erano semplicemente scandalose. A questo spirito di rinascente paganesimo (che certo non fu voluto nemmen da quei papi che pur furono i mecenati dei più dotti e più arditi umanisti) si deve se anche nell'arte musicale sacra penetrò quell'aura mondana che per mezzo di note e di suoni musicali portava nella casa dell'orazione la confusione e lo strepito del secolo.

L'arte fiamminga, benchè portata a superba grandezza per meccanismi contrappuntistici, per segreti misteriosi di precetti e di *canoni*, soggiacque essa pure all'andazzo del secolo. Alle parole della liturgia venivano spesso intercalate parole profane, e mentre una parte della composizione musicale cantava per esempio il *Gloria in excelsis,* una delle parti del contrappunto eseguiva liberamente le note di una canzone profana, non solo, ma colle note anche le parole, con grande compiacimento dei devotissimi ascoltatori. Io non voglio riprodurre per intiero i testi profani di quelle composizioni: basterà che accenni a qualche verso, il primo della *canzone* che dava poi il nome alla *Messa in musica.*

Così nell'Archivio musicale della Cappella Sistina si trovano Messe dal titolo o francese, o provenzale, o italiano, che io traduco:

« Messa: Come donna desolata », « Messa: L'ardente desiderio », « Messa: Ditemi i vostri pensieri », « Messa: Fortuna disperata »,

« Messa: Se hai la faccia pallida », « Messa: Il bianco e dolce cigno » e... siamo ancora alle canzonette più oneste!

Vero è che non sempre e da tutti la melodia della canzonetta profana era riconoscibile, per le avvenute modificazioni ritmiche, spesso imposte dal contrappunto o dall'arte del *canone*: vero è che i meno sfrontati sopprimevano spesso il testo profano e aggiustavano sotto le note i testi sacri: e vero è anche che alcune di quelle melodie — figlie d'altronde del diatonismo musicale del tempo — avevano in sè tanta grazia e anche bontà di vero contenuto musicale, che oggi noi, alla distanza di quattro secoli, potremmo accettarle come una vera miniera melodica da disgradarne il migliore compositore moderno.

Ma l'abuso era sempre assai grave: e avveniva allora quello che avverrebbe oggi se un musicista di chiesa volesse intessere le sue *Messe in musica* con farvi sentire la *Rondinella pellegrina* o l'*Inno dei lavoratori* o la *Marianna la va in campagna.*

A questi, che si potrebbero chiamare mancamenti morali della composizione, si aggiungevano nell'epoca pre-palestriniana altri mancamenti che si potrebbero dire tecnici. Non era infatti raro il caso che tali e tanti fossero i garbugli contrappuntistici di una composizione, che essa diveniva addirittura un caos di suoni da non poter più comprendere una sola parola del testo liturgico.

L'arte dell'*imitazione* e più particolarmente del *canone* era stata spinta all'estremo limite. A questo si aggiunga la difficoltà della notazione musicale, che — o per semplice gioco o per mettere a prova l'abilità del cantore — veniva aggravata per una infinità di regole che variavano talvolta da un musicista ad un altro... e si pensi allora qual vantaggio poteva trarre la santa liturgia della Chiesa e lo spirito di preghiera da un tale portato di cose.

Ma difficoltà più gravi esistevano nelle composizioni polifoniche. Senza voler tediare i buoni ascoltatori accennerò ad una delle più caratteristiche, a quella che era detta l'arte del *canone*. Come è evidente, *canon*, parola greca, vuol dire *regola*: e per il musicista di tutti i tempi — anche i nostri — il *canone* era ed è un componimento musicale in cui una voce imita a una certa distanza l'altra, in maniera identica: quanto alla melodia, quanto alle parole, quanto ai silenzi, ecc.

Di *canoni*, specie i buoni padri fiamminghi, ne inventarono volumi intieri: e poichè la cosa poteva, a lungo andare, divenir anche facile, cominciarono a ingarbugliare anche i *canoni* con eccezioni

sopra eccezioni, tanto che si poteva dire beato o matto chi poteva arrivare a capirne qualche cosa. E allora ogni *canone*, colle sue eccezioni particolari, ebbe un nome che dava la chiave del gioco per l'interprete.

Così vi fu il *canon cancrìzans,* quello che invece di rispondere in imitazione, a seconda della proposta cominciando dalle prime note del pezzo, rispondeva a rovescio cominciando dall'ultime e, come il gambero, indietreggiando fino alle prime. Questo *canon cancrìzans* era spesso indicato coll'altro motto: *Misericordia et veritas obviaverunt sibi* o anche « *Justitia et pax osculatae sunt* » (1).

Così il *canon: clama, ne cesses,* che indicava, a chi doveva rispondere imitando, che saltasse le pause fatte dal proponente e cantasse senza mai pausare.

I motti celebri raggiungono quasi il centinaio: ne cito qualcuno dei più caratteristici:

Nigra sum sed formosa. — Qui se exaltat humiliabitur. — Contraria contrariis curantur. — De minimis non curat praetor. — Me oportet minui, illum autem crescere. — Qui sequitur me non ambulat in tenebris (2) ecc., i quali tutti hanno per il musicista compositore una interpretazione tecnica particolare.

Di uno tuttavia mi piace dare una notizia come giace nel codice 61 dell'Archivio musicale lateranense.

Nella voce del basso si legge: « *Quicumque vult salvus esse, de trinitate sentiat* » (3).

La parte della voce dell'*altus* è in bianco, ma reca l'indicazione « *Cum basso salvabitur* » (4).

Si tratta dunque di un *canon triplex,* come dal versetto si arguisce: e il mistero ci è facilitato da due segni particolari che si vedono nella parte del *basso* sopra la quarta e la quinta nota. Sono essi i punti di attacco dell'imitazione: e l'effetto sarà che, a somiglianza della melodia proposta dal *basso,* due altre voci risponderanno a distanza di tempo e di gradi melodici fino a formare il

---

(1) « La misericordia e la pietà vennero incontro l'una all'altra... La giustizia e la pace si sono baciate ».

(2) « Son nera ma bella. — Chi si esalta verrà umiliato. — Il contrario si cura col contrario. — Il pretore non si dà cura delle cose minime. — A me è necessario l'esser diminuito, a lui il crescere. — Chi segue me non cammina nelle tenebre ».

(3) « Chiunque vuol esser salvato abbia il sentimento della Trinità ».

(4) « Verrà salvato insieme col basso ».

canon triplex: nè vi sarà salvezza per le voci se non a patto di una tale professione di fede.

Segno dei tempi! Anche allora i musici — e c'è chi dice anche quelli dei nostri giorni — avevano del buon umore: è forse il caso di rammaricarsene? Il buon umore era, io penso, un antidoto alla continua tensione nervosa del cantore, condannato con quei sistemi di scrittura a tener continuamente l'occhio teso al librone di canto, la mente pronta alla interpretazione delle complicate regole musicali, e la voce e l'orecchio disciplinati alla precisione dei suoni.

Un po' di buon umore doveva, credo, ristorarli. Ecco perchè spesso nei codici si trovano dei motti curiosi, come quelli ad indicare il silenzio d'una voce, mentre l'altre cantano. Ad esempio (1): *Non sum haeres* a indicare che la voce tace al versetto *Haereditas nostra versa est ad alienos*; *Pupilli tacent* ad indicare il silenzio della voce al versetto *Pupilli facti sumus* ecc. Un saggio caratteristico è quello che riproduco dal *codice* 60 dell'Archivio lateranense, dove il *basso* tacendo al versetto del *Magnificat*: *Deposuit potentes de sede,* ha l'indicazione « *Bassus deposuit vestimentum!* ».

Sono particolarità minime, ma che ci fanno vedere quale era la vita e la mentalità delle *cappelle musicali* del Cinquecento, quelle famigliuole artistiche rette da un *magister cappellae* e formate — prima che venissero in uso i famosi *musici* che popolarono dal secolo XVII quasi fino ai giorni nostri anche la *cappella Sistina* — formate dico da tre o quattro putti cantori adibiti alla voce di soprani; da due *alti* (voci di tenore acuto), da due *tenori,* da due *bassi*; rare volte di più, tanto che nella funzione fatta per l'erezione dell'obelisco in piazza San Pietro, il coro che cantò all'aria aperta non era formato in tutto che da 19 cantori con il Palestrina che dirigeva.

E le cappelle musicali d'allora non cantavano, come oggi, su per aria, nelle cantorie, con accompagnamento d'organo; cantavano nel presbiterio, sia che fossero al leggio, o incedessero processionalmente, senza nessun accompagnamento, come portava la natura classica della polifonia; e tutti, putti cantori e adulti e lo stesso maestro, leggevano su di un solo librone o codice posto sull'unico leggio. Le parti di canto erano nel librone disposte in alto e in basso delle due pagine aperte: nella pagina a sinistra in alto era notata la voce del *cantus* (i putti): in basso quella del *tenor*; nella pagina di destra

(1) « Non sono erede... La nostra eredità sia volta agli altri... I pupilli tacciano... Siamo diventati pupilli... Depose i potenti dalla lor sede... Il basso depose il vestito » (*n. d. c.*).

in alto la voce dell'*altus* e sotto, in corrispondenza, la voce del *bassus*, detto anche *basis* dai compositori del Quattrocento. Naturalmente il momento per il voltar della pagina era isocrono per tutte le voci, e a questo pensava il maestro quando indicava al copista o allo stampatore il punto più opportuno per lo spezzamento della melodia nelle singole parti, quando si doveva ammannire il codice. Ma... e l'organo? a che cosa serviva l'organo? L'organo serviva solo a riempire i silenzi del coro: esso, fino almeno a tutto il Cinquecento, non servì mai ad accompagnare il canto, benchè verso la fine dello stesso Cinquecento si cominciasse già ad usare per sostegno delle voci qualche *cornetto* od anche qualche *trombone*. Ecco la principale ragione per cui nelle antiche cantorie quattrocentesche e cinquecentesche lo spazio è ristretto, incapace affatto di contenere anche pochi cantori. E la maggior parte dei cantori erano ecclesiastici, almeno in *minoribus*: e quando nella Cappella Sistina si era chiuso un occhio da Giulio III e vi erano stati ammessi cantori non ecclesiastici, Paolo IV, salito al trono, li fece cacciare senza misericordia: e dire che tra gli espulsi c'era anche Pierluigi da Palestrina.

RAFFAELE CASIMIRI.

Palestrina.

Carattere supremo dell'intuizione palestriniana, ne' suoi momenti di perfetta liberazione, è il volo trascendentale che la trasporta e la mantiene in alto. Nella sfera cristallina dell'arte sua, la creatura non si dibatte tra le angustie tormentose della ricerca. Quello del Palestrina è canto di ciò che è, non di ciò che soffre l'inquietudine del divenire: è canto di cognizione avverata, di luce senza più ombre. Il dramma della coscienza oscura, interrogatrice, tremante, è superato: essa non può temere Iddio perchè, con colui che lo canta, *deve* conoscerlo. Così anche il limite pauroso tra la vita e l'oltretomba viene abolito. Una sola volta, nel ciclo amplissimo di novantatrè messe, e in età avanzata (1591) il Pierluigi n'ha scritta una pei morti: altri accenni di dolore e timore dell'al di là non si trovano che in occasioni saltuarie. E il dramma sofferto umanamente da Cristo non si perpetua come minaccioso incubo di tristezza, ma rivive puro e pacificato quale testimonianza e simbolo del sacro transito sulla terra.

Visione, dunque, immediata e diretta della bellezza e maestà divina è nello spirito dell'artista: non affanno, non implorazione, non trepida speranza; ma consapevolezza, contatto e posseduta realtà spirituale. Se, come narra l'antico libraio fiorentino, un'apologia di Giannozzo Manetti mostrava « che nella scrittura santa non è sillaba alcuna senza grandissimo mistero » (*Vespasiano da Bisticci: Vita di Nicolò V*) ben si può dire che l'apologetica musicale del Pierluigi sorge nel tempo stesso a conferma ed a contrasto di quella: per l'arte e nell'arte sua il mistero si fa luce piena e totale: il volto divino si rivela e risplende. E a codesta rivelazione, al rifulgere della mistica grazia, al concreto delinearsi della somma pietà, egli offre il tramite immateriale e sensibile del canto: così come, di qua dai mistici regni, apre la via alla contemplazione, all'estasi, alla celebrazione. Ma qui la sua voce è strumento di devozione convenzionale e cieca, non si presta al soddisfacimento pratico e provvisorio della stretta coscienza individuale investendo de' suoi turbamenti e bisogni materiali il dio fisicamente umanizzato. Sorge, si può dire, non tanto dalle anime singole quanto dalla pietosa madre delle anime, nell'atto in cui le aduna e le presenta purificate all'amore supremo: e sorge come voce già fatta degna di questo amore pel soffio d'universalità che la riempie e per la sua bellezza immacolata, forte e soave.

Una intima necessità, anzi un'esigenza fondamentale dell'espressione così concepita portava naturalmente il Palestrina a modificare i vecchi rapporti tra la struttura polifonica e il canto fermo. Egli non è più vincolato dall'opportunità di associare a sè la voce delle masse preganti: ha bisogno invece di inalzare gli spiriti taciti della folla alla sua propria visione, di sollevarli all'altezza nella quale egli spazia. Non chiede alla cantilena impressa nella memoria comune una mediazione di simpatia, od al segmento gregoriano un suggello d'autorità: chiede bensì alla propria fantasia la forza per infondere in ciascuno la certezza ch'egli ha conquistata. Perciò non non solo nel superbo *Magnificat* a due cori e negli *Offertori* pieni Vergine al folgorante *Surge, illuminare Jerusalem* a otto voci — non solo nel superbo *Magnificat* a due cori e negli *Offertori* pieni di mistica esultanza, spesso coronati dai giubilanti *Alleluia*, ma anche nel momento per eccellenza liturgico, nelle messe più squisitamente improntate di beatitudine — *Papae Marcelli, Sine nomine* del volume XI, *O admirabile commercium, Hodie Christus natus*, per dirne alcune — egli osa rinunciare all'ossatura tradizionale del

canto dato, o quanto meno, in luogo di mantenerla a spina dorsale della composizione, la riduce a un « annunzio », a uno spunto, oltre il quale, sull'ali della vergine fantasia, egli ascende da solo a rivivere ad esprimere a glorificare il sacrificio e il trionfo divino. Allora il suo edificio sonoro acquista veramente l'essenzialità d'una architettura al tempo stesso organica e libera, poichè libertà e organicità sono nella fantasia medesima che lo produce e lo plasma. Allora, poichè codesta fantasia trova in se stessa la proporzione, la statica e lo slancio dell'opera, l'artificio che tante volte nell'elaborazione gotica e negli stessi lavori palestriniani di natura scolastica era stato espediente di costruzione, materia preördinata di stratificazione e di empirico svolgimento, diviene puro elemento ornamentale, decorazione nel senso più squisito di forma perfetta. Cade la virtuosità, ch'è la tecnica sforzata a regger se stessa, e sorge in suo luogo, alla tecnica, una funzione tutta intima ed essenziale, intesa allo splendore integro dell'idea, a condurla al massimo di determinatezza sensibile, a curarne i nessi delicati, le volute ampie e precise. La rete intricata delle « imitazioni » s'allenta: il tematismo inesorabile e frammentario si compone a sintesi ed a fluente unità lineare; proposte e risposte permangono non ad ostentazióne di abilità e di ricchezza esteriore, ma là soltanto dove siano elementi vitali del tessuto corale e valgano non ad ispessire sì a dilatare e a render più tersa e lucida e spaziata l'udibilità della massa armoniosa. E tutti in genere i valori di udibilità rispondenti al momento spirituale dell'opera, il Palestrina li sceglie con orecchio raffinatissimo; rinunziando quasi totalmente agli « abbellimenti » di maniera, eliminando le formule di sapor strumentale, le sillabazioni a recitativo, i piedi ritmici a guisa di canzone cari ai maestri di Francia e al Lasso. Onde il vero suo stile, cioè la sua più limpida personalità, non appare che nella semplificazione. Finchè si avverte la tecnica, finchè la bravura affiora, egli « pare » qualcun altro: Arcadelt, Lasso. Onde il vero suo stile, cioè la sua più limpida personalità, non c'è nell'opera di lui nessuna cristallizzazione di maniera che sia *sua* in priorità, che gli appartenga come un dato caratteristico ed insistente. Tanti, pur fra i maggiori, ne hanno: da Monteverdi a Beethoven, da Rossini a Wagner. Palestrina no. Al pari, in questo, di Raffaello, egli non saggia cifre nè assume schemi se non per condurli, trasfigurandoli, ad una purità ideale. Le ricerche pertanto, in cui qualcuno s'è indugiato, di fuggevoli tratti descrittivi quasi « a programma » — come le gamme ascendenti e discendenti su

parole significanti un'analoga direzione (*ascendens Christus in altum, descendit de coelo*, ecc.) come una pausa dopo la parola *sospiro* o un movimento rapido sulla parola *correre*; e quella, più curiosa, di corrispondenze freddamente simboliche tra alcune note e sillabe del testo (un *re* sulla prima sillaba di *respiro*, un *mi* su quella di *misero* e simili) in realtà non portano a conclusione diversa, perchè quando codesti passi non risultino essenziali ad una linea di bellezza musicale pura, essi ci ripresentano semplicemente il Pierluigi delle esercitazioni tecnico-umanistiche che già sappiamo: ed è appunto in lavori siffatti o in labili riflessi di maniera madrigalesca che accadrà di trovarli. Ma ciò che importa a qualificarne la virtù d'artista non sono le cristallizzazioni formali nè gli effetti illustrativi ch'egli può spartire con cento altri, predecessori e contemporanei, e che d'altronde ha ben saputo a suo tempo abbandonare: sì i valori d'altra specie che gli son propri e che, in quanto esprimono il suo mondo, lo distinguono da ogni altro.

Codesto mondo, ripetiamo, attinge la sua forma più specifica e più atta, anzi il massimo di concretezza e di chiarezza, nell'intuizione trascendentale: nel farsi, come direbbe il Buonarroti, « copia della perfezione di Dio, rimembranza della bellezza divina, una musica ed una melodia che solo l'intelletto (contemplativo, nel senso dantesco) può percepire ». Rivolta a realizzare udibilmente tale intuizione, la cernita che il Palestrina fa degli elementi acustici è di squisitezza elettiva e produttiva come poche altre. Non ha importanza, in queste pagine, indagare se la preferenza tecnica di lui si sia pronunciata, rispetto al suo tempo, conservatrice o innovatrice; certo egli ha esercitato sull'impiego dei suoni una revisione critica attentissima e, sapendo ciò che voleva, ha conformato la sua scelta all'esigenza profonda che urgeva nel suo spirito. L'importante è che siffatta scelta produca intatta, perfetta, in ogni lato efficace la visione ideale: a questo punto riconosciamo nell'artefice il grandissimo artista. Lo riconosciamo nella plastica ariosa dei temi, nella loro cantabilità effusa e vigilata, nel loro formarsi in entità melodiche piene di un palpito proprio afferrabile e vivente anche se disgiunto dalle parole, nella duttilità e vaghezza sempre significativa dei melismi, non riempitivi posticci ma figli snelli della tonicità e del respiro, nella spontaneità onde i temi stessi s'innestano quando occorra alle radici gregoriane od a spunti comunque preesistenti, assimilandone le linfe e deducendone fiori e frutti di melodia dolce

e nuova. Lo riconosciamo nel giuoco finissimo con cui s'inserisce voce su voce, nella trasparenza e nella fusione del periodare molteplice, nella creazione intima del colore, quasi che la volontà espressiva susciti magicamente nel timbro affinità stupende alla figura dei suoni, con predilezione ai toni casti e argentini o, talvolta, con trasporti potenti da vibrazioni tenui e lontane a vampe di vivida luce. Lo riconosciamo infine nell'equilibrio impareggiabile tra linea e massa, onde ogni nota è nel tempo stesso elemento essenziale di melodia e d'armonia, senza scissione nè gerarchia di valori. Tutta coerente e inerente alla plastica singola e al susseguirsi orizzontale dei canti, e quindi male adatta ad esserne avulsa e considerata in se stessa, la fantasia armonica palestriniana mostra tuttavia, come ogni altro coefficiente dell'arte sua, i segni di una selezione acustica condotta a raffinatezza suprema. Aliene da tensioni spastiche, scevre di attriti, rare di dissonanze, le sue successioni armoniche impresse da un moto spontaneo e sorprendente, capaci di sfumature impalpabili e di sintesi inattese, di raccoglimenti intensi e di vaste espansioni, stupiscono come ciò che è candido, pieno e lieve. Tutto, in una parola, nelle pagine più elette del Palestrina, concorre alla più limpida e cristallina vocalità; e quella vocalità pura, che i padri della Chiesa, da Clemente Alessandrino a Giovanni Crisostomo, da Ambrogio ad Agostino, riconobbero sola degna di congiungere l'umano al divino, « non mondana ma oltremondana », s'inalza, nel maestro romano, al massimo di idealizzazione, espunge da sè ogni scoria, ogni residuo di sentimentalismo pratico, ogni ambigua mescolanza di materia convenzionale.

Così semplificato, essenziato e perfettamente definito nelle sue forme, libero ma preciso entro ampie euritmie, il colloquio musicale palestriniano, a rispondenza di masse vaste e leggiere, sale all'abbraccio dei cieli, non immemore delle passioni ma vittorioso delle tristezze terrene. Quando un impeto inevitabile di angosciata umanità lo riscuote, come nelle *Lamentazioni* e negli *Improperi*, riviventi quasi carnalmente il dramma della passione di Cristo, la tragica terribilità degli accenti sa richiamare alla memoria lo spasimo degli schiavi o dei dannati michelangioleschi. Non adorne figure ma anime nude atterrite dal peso del sacrificio ingiusto si profilano allora innanzi agli occhi nostri a sopportare, mute, le domande accorate: *Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi...* — Quando invece, come nelle mirabili pagine del Cantico dei Cantici, lo percorre una vena di caldo amore, la sua

vocalità s'empie di languide malìe e si fa densa, fiorita, sontuosa come un giardino d'Oriente. Questa, senza attardarci sui madrigali profani che rispetto al genio di lui non contano, è la espressione terrestre, grandiosamente umana, dell'artista. Ma più spesso, supremo interprete d'una intuizione suprema, egli si leva a condurre i cori divini, alto sopra tutte le cose, celebratore assunto alla stessa infinita luce di ciò che egli esalta. Allora quella che egli intona non è voce dell'uomo che prega: è voce che dal sommo risponde all'umana speranza, è voce della Chiesa che afferma Dio, è voce di Dio che santifica la sua casa. È beatitudine conquistata, puro ornamento di perfetta certezza, testimonianza e confessione di una presenza sovrumana contenuta totalmente, e totalmente rivelata, nell'arte.

FERNANDO LIUZZI.

Dalla Laude all'Oratorio.

L'Oratorio musicale non fu, come si crede comunemente, una continuazione e degenerazione diretta della Sacra Rappresentazione; ma risultò da un nuovo processo di evoluzione della Laude spirituale avvenuto negli Oratori italiani della Reazione cattolica, processo analogo a quello che alcuni secoli prima aveva condotto alla Sacra Rappresentazione, ma da esso distinto e indipendente.

Agli albori del Rinascimento, quando il popolo italiano, stanco della lunga prigionia medievale, tendeva verso una maniera più libera e più spregiudicata di vita, e il potente risvegliarsi dei sensi lo portava alle pompe e agli spettacoli, la Laude aveva preso forma scenica, e aveva dato la Sacra Rappresentazione. Col progredire e l'accrescersi della tendenza sensuale e licenziosa del Rinascimento, la Sacra Rappresentazione decadde: divenne una chiassata piazzaiola, e vi si introdussero elementi profani, triviali e osceni. Così la Reazione cattolica, che combattè violentemente, con tutte le forme di vita libera e mondana del Rinascimento, anche il teatro, mise in un fascio, nella sua campagna, spettacoli sacri e profani, che del resto ormai più non differivano; e la Sacra Rappresentazione, nel mutato spirito dei tempi, soccombette e cadde in disuso. E rimase la semplice Laude, che non è mai morta tra il popolo, e che si avviò per una nuova evoluzione conforme all'ambiente profondamente rinnovato.

Sede principale di questa evoluzione furono, come abbiamo accennato, gli Oratori. Invero, al sorgere della Reazione cattolica, gli

Oratori, che il Rinascimento aveva diradati e sostituiti con ritrovi mondani e intellettuali, ridivennero in Italia molto frequenti, per opera specialmente dei nuovi ordini religiosi e confraternite, che allora sorsero in gran numero; anzi gli Oratori furono il centro, il focolare della vita religiosa italiana nella Reazione cattolica. Pertanto in essi si raccolse, con le altre manifestazioni popolari del sentimento religioso, anche il canto spirituale, nella sua forma più semplice e spontanea, più comune e generica, la Laude.

Per le stesse condizioni interne dell'Oratorio, e sotto l'azione di vari fattori estrinseci, come vedremo, la Laude si andò a poco a poco sviluppando: divenne più estesa e complessa, vi s'introdusserò elementi drammatici, vi apparve il dialogo. Ma, informata allo spirito ipocrita e bigotto della Reazione cattolica, cantata e ascoltata a occhi bassi nel silenzio e nella oscurità tra le quattro mura degli Oratori, compressa sotto la intransigenza vigile dell'Inquisizione, non poteva ora creare intorno a sè uno spettacolo scenico; e si sviluppò in forma espositiva, narrativa, di racconto, di sermone.

Tra i vari fattori che favorirono e influenzarono questa evoluzione della Laude vi fu certamente anche il ricordo e il modello della Sacra Rappresentazione; e una spinta e una orientazione decisiva le venne poi dalla rivoluzione musicale italiana della fine del Cinquecento, che produsse il nuovo stile espressivo e monodico e il Melodramma. Così, verso la metà del Seicento, la Laude, dopo essere passata per vari gradi intermedi come vedremo, aveva prodotto, nel suo divenire, quella forma che, dal luogo di esecuzione, prese il nome di Oratorio: cioè una narrazione, e rappresentazione auricolare, in poesia e musica, di un fatto sacro, proposta, almeno nella sua origine, a illustrazione e conforto di verità cristiane e morali.

Nell'Oratorio la sola parte del fatto drammatico, che è percettibile con l'orecchio, cioè il dialogo, è presentata direttamente, e trova nella esecuzione musicale la sua naturale espressione in tante voci, quanti sono i personaggi; il resto, che si riferisce agli altri sensi, è ridotto in forma uditiva, e raccolto in un racconto, che può esser reso musicalmente in differenti maniere.

È la forma espositiva, narrativa che individua l'Oratorio, e lo distingue dalla Sacra Rappresentazione, dalla Rappresentazione spirituale e dal Melodramma sacro. Queste sono forme sceniche, rappresentative per l'occhio e per l'orecchio; l'Oratorio è rappresentazione solo del fatto uditivo, per il resto è narrazione. La forma corrispondente dell'Oratorio dal lato puramente ottico è la Pantomima:

la Pantomima è una rappresentazione muta, l'Oratorio una rappresentazione cieca. Tutte queste forme rappresentative hanno poi di comune che mirano, con maggior o minor numero di mezzi materiali, alla ricostruzione obbiettiva del fatto drammatico nella mente dello spettatore, o ascoltatore.

Si noti come i caratteri dell'Oratorio sono perfettamente conformi allo spirito di raccoglimento, di mortificazione dei sensi e specialmente degli occhi, sia pure ipocrita, della Reazione cattolica.

Come tipo primitivo di Oratorio, sebbene non ne sia il precedente embrionale, si può pensare al canto solenne del Passio nella settimana santa; il tipo classico lo abbiamo nel Carissimi.

... Le vicende dell'Oratorio dal momento in cui questa forma raggiunse il pieno sviluppo e si fissò, sono in fondo già note, sia per la miriade di testi che ci sono conservati, sia perchè a un certo punto la storia dell'Oratorio si fonde con quella del Melodramma, di cui esso divenne schiavo, e prese totalmente la forma e il carattere; noi perciò di questa parte ci occuperemo solo brevemente e sinteticamente, tanto per metterla in rapporto con la parte nuova da noi studiata, e per completare la nostra linea direttiva.

Conviene notare fin da ora che la parola « Oratorio » acquistò gradatamente in meno di un secolo tre significati ben distinti. Alla metà del Cinquecento aveva ancora soltanto il senso antico di luogo in cui si compivano gli esercizi divoti; poi passò a indicare l'insieme degli esercizi che nell'Oratorio si eseguivano (frasi del tempo « è finito l'Oratorio », « predicatori per gli Oratori » e simili); infine (prima metà del Seicento) tra questi esercizi la parte musicale ebbe la prevalenza, e prese una forma determinata, e allora la parola « Oratorio » si restrinse, pur conservando il significato primitivo, a quello che è meglio chiamare per chiarezza l'Oratorio musicale.

Noi prendiamo come tipo, nella evoluzione dell'Oratorio, l'Oratorio in volgare; e difatti esso rappresenta di gran lunga la corrente più importante, e che impose la sua direzione. Ma accanto all'Oratorio in volgare si svolse, in alcuni Oratori, anche l'Oratorio in latino, il quale, sebbene risenti potentemente nella forma e nel carattere l'influsso di quello, pure ha una genesi propria, e risale ai mottetti che in quegli Oratori si eseguivano.

Ha grande interesse per l'economia del nostro studio il fatto che il movimento generativo dell'Oratorio musicale partì da Roma, e in Roma principalmente ebbe sede; e ciò non tanto per essere Roma il centro del mondo cattolico, ma anche perchè in questa città

visse e operò un uomo di acuto ingegno, il quale segnò una profonda e luminosa traccia nella vita religiosa del suo tempo, trasfondendovi l'entusiasmo, il fervore, la genialità dell'animo suo: San Filippo Neri.

Il mezzo preferito di San Filippo per raccogliere i fedeli e per propagare la sua parola fu — anch'egli seguì la moda del suo tempo — l'Oratorio; e tutti sanno che ne fondò uno in Roma, il quale, dopo esser passato per più di una sede, si fissò in Santa Maria in Vallicella. San Filippo, che fu, nel senso che queste parole possono avere rispetto al suo tempo, un profondo psicologo e pedagogo, seppe opportunamente mescolare agli esercizi di pietà e di penitenza degli allettamenti e degli svaghi, e coltivò con speciale cura e intenzione il canto spirituale. Così l'Oratorio della Vallicella divenne ben presto, per l'abilità e la forza conquistatrice del suo fondatore, il più famoso e frequentato di Roma, e attrasse a sè tutti gli altri, e li oscurò. E le forme musicali che si cantavano alla Vallicella, e che per merito di San Filippo e dei suoi discepoli ebbero uno speciale e più rapido incremento, esercitarono intorno a sè un efficace influsso e si imposero come tipo agli altri Oratori di Roma, e in seguito anche d'Italia; poichè l'opera di San Filippo, specialmente per via delle Case filiali filippine, si irradiò rapidamente e potentemente per tutto il mondo cattolico, molti anzi adottarono tali e quali i libri di musica che erano stati stampati per uso dell'Oratorio della Vallicella.

DOMENICO ALALEONA.

I « travestimenti » a scopo spirituale.

Per comprendere intimamente molte manifestazioni della vita religiosa italiana nella Reazione cattolica, occorre notare un fatto d'importanza generale. Il brusco passaggio dal Rinascimento alla Reazione cattolica portava con sè un profondo cambiamento nelle manifestazioni della vita e dell'arte. Per realizzare questo cambiamento in modo adeguato e per ricostruire su le rovine del Rinascimento un mondo nuovo che rispondesse al nuovo modo di sentire e alle nuove abitudini, occorreva nella massa una potente energia intellettuale: questa energia completamente mancò. E allora accadde un fenomeno singolare. Per soddisfare ai nuovi bisogni che chiedevano imperiosamente il loro oggetto, spesso non si fece che « travestire a scopo spirituale » (è una delle espressioni del tempo) le forme di vita e di arte mondana del Rinascimento. Così, mancando la

vena poetica e musicale per comporre ex novo le laudi spirituali che occorrevano nella pratica degli oratori, delle confraternite, dei monasteri, e la loro intonazione, non si fece che prendere la intonazione dei canti profani, che fiorirono specialmente in seno al Rinascimento, e adattarvi, su la falsariga delle parole profane, spesso seguendole passo passo, parole spirituali. Caratteristici in quest'opera furono a Firenze Fra Serafino Razzi e a Roma il Padre Giovenale Ancina.

Lo stesso fenomeno accadde per l'Oratorio; che fu un « travestimento spirituale » dei ritrovi mondani e paganeggianti del Rinascimento. Quando la vita italiana da quei ritrovi, dalle piazze, dai teatri, si ritrasse nella austerità e mortificazione degli Oratori, molte forme di vita e di arte che prima là erano vissute, molte abitudini sensuali e mondane si rinchiusero « travestite a scopo spirituale » negli Oratori stessi. Invero i sermoni e ragionamenti spirituali, le vite dei santi presero il posto delle dissertazioni e discussioni di filosofia platonica e aristotelica, dei piacevoli conversari, delle novelle boccaccesche; la disciplina, alla quale i fedeli del cinque-seicento pare si abbandonavano con tanta voluttà, fu un travestimento spirituale *sui generis* dei sollazzi amorosi; quanto alla musica, abbiamo visto come non si fece altro che importare negli Oratori tali e quali, cambiando solo le parole, le canzonette e i madrigali profani, che erano di moda per le piazze e nei salotti eleganti.

Questa tendenza all'imitazione, a subire l'influsso altrui, questa assenza di originalità e di intellettualità sono comuni a tutta la poesia e musica sacra, e, credo, in generale, a tutta l'arte sacra della Reazione cattolica. I poeti e musicisti dell'Oratorio, tranne un potente ingegno musicale, Giacomo Carissimi, che seppe con mano vigorosa incanalare e lanciare la corrente in una direzione che, a parte i tralignamenti e gli inquinamenti, conservò fino ai nostri giorni, furono tutti uomini al disotto della mediocrità, e non lasciarono traccia della loro personalità nell'opera loro: l'evoluzione avvenne lenta e tranquilla, per la forza delle cose, senza che uomini di forte ingegno ne turbassero la continuità e la regolarità; e perciò appare più interessante all'occhio dello storico.

Gli Oratori furono il centro della vita religiosa — e anche non religiosa — dei fedeli nella Reazione cattolica; sul più forte della Reazione vi regnò almeno un'apparenza di mortificazione e di fervore: per esempio ne erano escluse le donne. Poi al sorgere della controreazione, che pullulò ipocrita e quatta sotto lo scrupolo dei

fedeli e i cento occhi dell'Inquisizione, la quale del resto lasciava correre purchè fossero salve le apparenze, gli Oratori diventarono luoghi di ritrovo elegante e piacevole, come le accademie. E lo sviluppo dell'Oratorio musicale fu in ragione diretta dell'affievolirsi della Reazione cattolica: da una parte diminuiva il rigore e la mortificazione, dall'altra cresceva il desiderio di svago, e la musica, che era la sola parte divertente tra gli esercizi dell'Oratorio, acquistava sempre più terreno, e perdeva la sua severità.

DOMENICO ALALEONA.

Gli eredi dei « Minnesänger ».

Quando il cavaliere Osvaldo von Wolkenstein morì nel castello di Hauenstein nel Tirolo (1445), il primo famoso maestro cantore aveva 29 anni: Michel Beheim, di Sulzbach, presso Weinsberg, in Svevia. E quando l'ultimo rinomato maestro cantore Adam Puschmann, di Goerlitz, allievo di Hans Sachs, morì sessantottenne a Dresda nel 1600, era appena nato Thomas Selle, il fondatore della scuola dei *Lieder* di Amburgo. I centocinquant'anni che trascorrono fra il primo e l'ultimo indicano il fiorire del tempo dei maestri cantori. Anche nelle condizioni esteriori della vita di Beheim e di Puschmann si nota una certa simmetria, ma anche una decisa antitesi. Il più vecchio di essi è ancora per tre quarti un cantore girovago, che apparve ora in Danimarca e in Norvegia, ora sul Reno e sul Danubio, ancor pieno degli ideali di arte e di gusto cortigiano, e tanto sprezzante della borghesia che Vienna irritata lo espulse per il suo beffardo « canto del timore ». Non del tutto a torto i maestri cantori potevano considerarsi gli eredi dei *Minnesänger*, dei quali essi fedelmente riprendevano e ampliavano i « *töne* », benchè la forma della coltura, fino ad allora di carattere cortigiano, degenerasse presso di loro in esteriore pedanteria, e forti differenze tecniche dovessero manifestarsi nel corso del tempo. Del resto lo stesso processo di imborghesimento si compì nella terra dei trovatori, senza che si possa affermare un diretto collegamento fra le corporazioni dei maestri cantori di Arles e di Tolosa con le scuole tedesche.

Per quanto alti sieno da stimare i meriti dei maestri cantori, nel senso dell'eleganza del discorso e della poetica, dell'uso della melodia gregoriana e della tecnica del canto, non si può trascurare che,

nell'arido ambiente delle corporazioni, dalla libera spontanea fioritura dei giardinetti borghesi, vennero fuori, malgrado l'accurato innaffiamento, pallidi e polverosi fiori di serra, sicchè occorrono oggi molto amore e molta indulgenza per rilevare giustamente i pregi artistici di questa produzione. Fin dal loro tempo i maestri cantori venivano molto beffati, come martiri della loro testarda convinzione. Può darsi che in più d'un caso giovani come Walther di Stolzing di allora abbiano disturbato le ponzate sedute dei maestri.

Del resto non si deve intendere l'istituzione dei maestri cantori soltanto come un esercizio retrospettivo, tecnico, su anemici schemi: nei loro religiosi poemi si cela anche una parte di pura, vivace creazione occasionale. I maestri cantori non coltivarono soltanto la poesia aforistica, di contenuto religioso, come si potrebbe credere in base alle unilaterali antologie di Puschmann e di Valentin Voigt, ma anche il canto cortigiano (*Hofweise*), ma questo è stato già da noi considerato come un canto popolare un po' più artistico, elegante ed espressivo. La singolare mescolanza di atteggiamenti rigidamente imparaticci e stranieri con la sana maniera popolaresca, mescolanza che si riscontrava nei *Meistertöne*, discussi e criticati a norma di tabulatura, è anche da rintracciare in artistica relazione nel trapasso tra corale e tono popolare, tonalità chiesastiche e sensibilità di maggiore e minore, nei neumi e nelle misure.

In quanto agli esteriori usi scolastici, segni, tabulature, maestri, compagni, novizi, poeti e cantori, al vincitore di Davide e alla corona come premio e ai singolari nomi dei toni, non mi dilungherò. Si abbia davanti il testo dei *Maestri cantori* di Wagner che fornisce la migliore e più bella preparazione.

L'istituzione dei maestri cantori rappresentò nella vita delle antiche città quasi la parte delle odierne società di cantori (non corali, s'intende) o, a cagione della sua produttività, una parte anche migliore di quella della primissima *Liedertafel* di Zelter, con in più tutto il fascino misterioso, per così dire, delle cerimonie massoniche. Travestimenti, ricerca di nomi, discorsi con formule lunghe e solenni e con indovinelli erano il principale divertimento dell'umanità medioevale. Inoltre la corporazione dei cantori rappresentò anche la società dei dilettanti di teatro. Secondo un documento della scuola di Strasburgo del 1563, i maestri, già da molti anni innanzi, rappresentavano pubblicamente in Danzica, Breslavia, Ulm, Ausburgo e Norimberga pubbliche commedie, nelle quali venivano cantati intermezzi musicali e pezzi di *Meisterlieder*. E così anche nel dramma

« Giacobbe e i suoi figli » (Breslavia, 1583) di Adam Puschmann, nel quale si può vedere un precursore dell'opera religiosa.

In quanto al valore musicale, altamente pregevoli sono le melodie che si associano al *Minnesang* (canto d'amore), ma che anche di esse poco ci sia da fidare stando alla tradizione, lo prova la singolare imprecisa distinzione che i maestri facevano del concetto di tono (struttura di strofa) e di quello di *Weise* (melodia). Quando per esempio Hans Sachs canta nel 1545 la sua lode della donna virtuosa « sul tono del *Gesangweise* del romano di Zwickau » ha egli realmente ancora adoperato le note originali di questo romano, o, almeno, quella melodia che presso i maestri cantori andava sotto il suo nome? O viceversa ha soltanto fabbricato su un vecchio schema di rime un proprio edificio sonoro?

HANS JOACHIM MOSER.

Nascita e diffusione delle composizioni strumentali.

... la musica « per sonar con ogni sorte de stromenti », non ha, nella cappella di San Marco, nel periodo sopra indicato, alcuna importanza ufficiale, nè si sono trovate indicazioni di sorta che la riguardino se non nel periodo dopo la morte di Adriano Willaert. Eppure, se non proprio in ogni festa comune della Chiesa, certo nelle funzioni solenni e in quelle religiose-civili, gli strumenti dovevano intervenire, specialmente quando il doge scendeva in pompa magna nella cappella. Così sicuramente accadeva non solo nella prima metà del sedicesimo secolo, ma ancora nella seconda metà del secolo precedente. Se non sussistono atti ufficiali, se anche non vi fossero mai stati, è possibile che si trattasse di intese verbali, di ordini che venivano stabiliti volta per volta. Come spiegare altrimenti la presenza dei tre sonatori che accompagnano i cantori, e la numerosa schiera di trombe e tromboni intorno al doge, nella Processione belliniana?

Se nel 1475, a Pesaro, vi fu tanto concorso di strumenti, se nel 1495 a Mantova si cantavano composizioni dell'Obrecht coi tromboni, è mai possibile che in San Marco, a Venezia, con tanti mezzi a disposizione, non si facesse altrettanto? Nel 1495 Bartolomeo Tromboncino e suo padre Bernardino Pifaro si trovano a Venezia, dove si erano recati da Mantova. Nè occorre soffermarsi sulla provenienza schiettamente strumentale dei due diversi cognomi, che tanto più spicca trattandosi di padre e figlio. Nello stesso anno s'è visto che

come sonatore di trombone al servizio della Serenissima troviamo quel « Giovanni Alvise trombon », del quale s'è già saputo che inviò nel 1505 una musica composta per tromboni, cornetti e pifferi. Probabilmente le bande di cornetti, tromboni e tamburi del Carpaccio sono state viste dal pittore in Venezia e quindi riprodotte.

Nei « Triumphi et apparati fatti in Brexa per la venuta di la regina di Cipro » il Sanudo parla di 34 sonatori divisi in due gruppi: un primo di 24 fra « tamborini, stafeti, violete e lauti », un secondo di « 10 tromboni et piferi » e questo nel 1497, il lunedì 4 settembre. Il « dì 6, il mercore, soa majestà fè far una festa e danzar in una salla preparada... si fè cantar un vespero in caxa e sonar flauti, e molte done fo a visitarla ». Ma già a Bruges, nel 1468, per le nozze del duca dei Burgundi, le cronache narrano che fu sonato un mottetto con tromboni e cornamuse, e una canzone coi flauti, e non diversamente avviene a Casale nel 1517, a quanto ne scrive al marito Isabella d'Este. Nel 1502, a Ferrara, accade pressapoco altrettanto; cronista è sempre il Sanudo nell'« Ordine di le pompe e spectaculi di li noze di madona Lucretia Borgia, venendo a Ferrara a marito nel carnevale, a l'ultimo di Zener 1501 » (1502, more veneto). Come intermezzo ad una commedia, *La Cassina,* rappresentata l'8 febbraio, fu eseguita una musica con sei viole: « al 3° acto vene una musica de sei viole, assai bona, fra i quali vi era il signor don Alfonso » lo sposo di Lucrezia, figlio di Ercole II.

... La situazione particolare e generale della musica strumentale in Venezia, in Italia e dappertutto, nella seconda metà del secolo XV e nella prima metà del secolo XVI, è subito detta: i cantori per lo più sono anche sonatori; occorrendo, invece di eseguire vocalmente una composizione polifonica sacra o profana, la suonano. La tecnica strumentale non differisce dalla vocale; è sempre la stessa che ognuno apprende con la musica, col canto, col contrappunto, salvo qualche passaggio, qualche diminuzione, qualche cadenza. Così racconta anche Benvenuto, che da ragazzo fu mandato a scuola di musica, con la speranza che ne uscisse un sonatore di flauto o di cornetto, strumento quest'ultimo in gran voga per tutto il secolo XVI, e anche dopo.

Anche nel Nerici si legge che verso la fine del secolo XV, durante e dopo la permanenza di frate Giovanni Hotby in Lucca, i cantori erano pure sonatori, come appare dal registro delle spese. Molti anni dopo, nel 1523, dal Gonzaga sono invitati nella residenza estiva di Marmirolo, Marchetto Cara, Augustin da la Viola, coi

figli, il Pozzino, lo Zoppino, « facendo intender alli preditti che portino li loro instrumenti da sonar et da cantar... ».

La stampa musicale assecondò e accompagnò questo liberarsi, questo separarsi della musica strumentale dalla musica vocale. Se lo fece dapprima in modo scarso, bisogna riconoscere che ciò era assai naturale e rifletteva genuinamente uno stato di fatto. La preponderanza era sempre della musica vocale. Poi riusciva più pratico per la diffusione, per la vendita più economico, e più sicuro per la esecuzione, mettere ad ogni eventualità a disposizione degli esecutori le parti vocali con un testo sottoposto. I sonatori potevano ben sonare sulla parte vocale, senza tener conto del testo letterario, ma altro sarebbe stato il collocare, per una esecuzione di musica polifonico-vocale, da parecchi cantori insieme, un testo sacro o profano all'improvviso. Ciò non è affatto in contraddizione con quanto dice il Bermudo, alludendo esso ad una trascrizione o ad una spartizione strumentale all'improvviso, non alla esecuzione d'una parte scritta.

Si apprende dalle stampe petrucciane che in principio vi doveva essere molta libertà nell'esecuzione delle parti vocali, a giudicare prima dalla scarsità del testo sottoposto alla parte stessa, poi dalla frequenza di lunghi gruppi di frasi musicali, cantate sovra una sola sillaba, talvolta addirittura vocalizzate. La frequenza di questi passi vocali movimentati, quasi a guisa di passaggi o accompagnamenti strumentali (in Italia così accadde dal Trecento), questo gusto, questa predilezione del fiorire la melodia, han fatto ritenere al Riemann, allo Schering, ed altri, ammissibile la partecipazione di strumenti, i quali avrebbero avuto il còmpito di eseguire la parte, quand'essa appare nel modo sopra detto. Sì, è possibile che così accadesse, ma è altrettanto possibile che i soli strumenti, e i soli cantori eseguissero le composizioni, apportandovi, secondo l'uno o l'altro dei tre casi, quei modi di esecuzione, quelle « clausole », quelle regole che la tradizione conservava, ammetteva, ritrovava. Non vi è però dubbio che le composizioni sotto le quali non fu mai apposto un testo, o a capo delle quali era solo un titolo, debbono essere considerate musiche strumentali.

... Il periodo 1565-1590 ebbe la gran fortuna di vedere, in Venezia, la complessa polifonia strumentale separarsi dalla polifonia vocale, e affermarsi, con una indipendenza e con delle possibilità non mai ancora vedute tanto nel campo della composizione sacra, che in quello della profana. A ciò contribuirono i cospicui e specifici mezzi che si erano nel corso del tempo formati e perfezionati, e che

già agli inizi del secolo XVI passavano sotto la vaga denominazione di « ogni sorte de stromenti ». Creati ad imitazione più o meno felice della voce umana, gli strumenti si erano in seguito raggruppati e naturalmente riuniti in famiglie ben distinte. E, pur non avendo a loro disposizione raggiunto un comune temperamento, che i teorici dovevano scoprire solo circa un secolo dopo, poterono ugualmente praticare quella intonazione indispensabile agli strumenti che suonino insieme.

Mentre in Roma l'antica « ars canendi » era salita, aveva conquistato e teneva austeramente l'alta vetta alla quale fu ad onore imposto il nome glorioso d'uno dei suoi più grandi figli, il Palestrina, in Venezia la musica continuava a cercare altri nuovi toni, altri diversi colori più consoni alla poesia naturale dei luoghi, meglio adatti alle speciali funzioni del culto in San Marco, alle tradizioni fastose e festose dell'aristocrazia e alle predilezioni del popolo. E i suoi più genuini artisti tramutavano nelle più alte e libere creazioni d'arte strumentale quelle ancor timide espressioni di polifonia strumentale, legate e sottomesse quasi sempre a leggi d'ordine vocale, che però già s'annunciavano e circolavano ovunque fosse un centro di coltura e di ricchezza.

Le condizioni generali della musica polifonica strumentale nella seconda metà del secolo XVI, particolarmente nell'alta Italia e nell'Italia centrale, servono a meglio comprendere e spiegare le musiche strumentali create dai due grandi Gabrieli. In questo periodo l'arte strumentale conquista il suo più alto posto in Venezia. Jacopo Sansovino, spiegando il significato dei bassorilievi della loggetta, diceva di avervi collocato Apollo, non pure per significare l'armonia con la quale Venezia procedeva nei vari ordini del suo governo, ma anche per dimostrare il diletto singolare che hanno i cittadini per la musica.

Se Jacopo esalta lo spirito musicale di Venezia, un altro Sansovino, il Francesco, nella seconda metà del secolo XVI, trova che la musica in Venezia pareva come nella sua propria natural dimora. Il Molmenti continua: « veramente, all'ebbrezza dei suoni l'aere veneziano era propizio. La musica accompagnava le processioni solenni della Chiesa, dello Stato, delle Arti, le battaglie e le marce delle soldatesche, s'alzava nei silenzi dei templi, nelle feste dei palazzi, nelle serenate sull'acqua... ».

Ciò dunque che si faceva un secolo prima continua ad accadere ora, nè più nè meno. Se nel San Gerolamo del Carpaccio è ripro-

dotta della musica strumentale, se nello stesso anno da Venezia viene spedita musica strumentale pura e se altrettanto si ripete nella seconda metà del secolo, questo vuol dire che nulla è mutato o è andato perduto. Il processo in formazione ha subìto delle soste, ma non è deviato, nè tanto meno arrestato. Venezia rimane dunque per tutto il secolo ciò che era al principio, sempre al primo posto. Sulle città della terraferma essa conserva la sua influenza, su di esse esercita sempre una forza di attrazione, una specie di dominio artistico, al quale le città spontaneamente soggiacciono. Anzi, non solo non pensano a sottrarvisi, ma i loro migliori artisti vi affluiscono ad accrescere lo stuolo di quelli residenti in Venezia, altri più giovani vi accorrono, desiderosi di apprendere, per poi continuare, tornati in patria loro, le tradizioni comuni o ravvivare le decadenti o portare le nuove.

Città come Ferrara, Cremona, Mantova, Bergamo, Brescia, Verona, Padova, Treviso, Udine, hanno rapporti e scambi artistici continui con Venezia, e può sembrare superfluo financo il ricordare il posto importante che occuparono in queste città i maestri usciti da Venezia, l'influenza che ebbero gli allievi che formarono. Questo flusso e riflusso sempre più diffonde e rinsalda la tradizione veneziana in paesi distanti dalla grande madre. Il Merulo, che si reca da Correggio a Venezia in ancor giovine età, per tornare a Parma dopo una permanenza di circa trent'anni; il bresciano Maschera, che da Venezia torna a Brescia, da dove si reca spesso a suonare « di viola » a Cremona; il veneziano Girolamo Cavazzoni, che da Venezia si reca a Mantova dove a lui, dalle città circonvicine, accorrono scolari, fra i quali Costanzo Antegnati da Brescia, sono chiare prove di questa supremazia musicale che da Venezia si espandeva e dominava non solamente nelle città e nei territori vicini e meno vicini ai veneti, ma ovunque, se si pensa al Padovano, allo Sweelink, e ai moltissimi altri.

Seguire minuziosamente tutti questi rapporti intervenuti tra Venezia e le altre città, esorbita dal còmpito prefisso; basti l'avervi accennato. Nè il grandissimo numero di maestri e di esecutori di grido, presenti a Venezia in questo periodo, può essere qui passato in rassegna come meriterebbe. Del resto, ciò che forma la caratteristica tendenza di questo tempo è la più sentita necessità di raccogliere una maggior quantità possibile di strumenti, delle specie più varie, per riunirle in concerti, che il Canigiani chiamerà concertoni, e il Bottrigari concerti grandi. Non è che così o pressapoco non si facesse

anche prima, e da gran tempo, ma ora accade più di frequente e in qualche caso può essere segnalata una cura speciale nel concertare esecuzioni tanto di strumenti soli, che esecuzioni dove gli strumenti debbono accompagnare le voci, in gruppi o soli.

Il maggior numero di rappresentazioni sacre e profane, oltre che un più sentito bisogno di musiche anche strumentali, aiutava e favoriva la parte che spettava agli strumenti. E però, sia detto una volta per sempre, in questa accolta di strumenti non era molta la parte lasciata alla musica pura, appositamente scritta per essi. Di conseguenza, è sempre in quantità relativamente scarsa la musica veramente concepita e scritta per soli strumenti, per i quali serviva sempre la musica vocale. Nei casi speciali di strumenti che accompagnano delle parti vocali, pochissima è la musica a noi pervenuta. Qualche volta fu stampata subito, qualche volta molto tempo dopo l'anno nel quale fu eseguita. Un esempio valga per tutti. Le musiche del Luzzasco, cantate a una o più voci dalle celebri Lucrezia ed Isabella Bendidio e Laura Peverara, nel 1571, furono edite solo nel 1601. Pel decennio che va dal 1565 al 1574 vi sono invece alcune relazioni, edite subito dopo l'avvenimento, delle quali ne sono scelte a questo punto due per dare più compiutamente l'idea del come fosse allora composta un'accolta di strumenti per una esecuzione, tanto nel caso di una rappresentazione, come nel caso di un vero e proprio concerto.

Il primo esempio di una di queste esecuzioni vocali-strumentali, cade proprio nel 1565, in occasione delle nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria, celebrate in Firenze con solenni feste e con la rappresentazione di una commedia del d'Ambra, *La Cofanaria.* Gli strumenti accompagnavano le voci, ed eseguivano musiche da soli, pressapoco come già nel 1539. Il Cini ed il Mellini ci hanno lasciato diffuse descrizioni di queste feste, delle quali essi furono spettatori entusiasti ed entusiasti laudatori. Veramente notevole fu il numero degli esecutori e la varietà degli strumenti che parteciparono agli intermedi eseguiti. Ecco quanto scrive il Cini: « La musica di questo primo intermedio (dovuta ad Alessandro Striggio) era concertata da quattro Gravicembali doppi, da quattro Viole d'arco, da due tromboni, da due tenori di Flauti, da un cornetto muto, da una Traversa, da due Liuti, che con bellissime ricerche diedero convenevole spatio alla scesa del Carro, all'Hore, alle Gratie, che si arrecassero agli assegnati luoghi ».

La composizione dell'orchestra dietro la scena, nelle prime due strofe del balletto di Venere, era composta di due gravicembali, quattro violoni, un liuto mezzano, un cornetto muto, un trombone, due flauti diritti.

Alla terza strofa la composizione dell'orchestra dietro le scene era invece di due gravicembali, un liuto grosso, un sotto basso di viole aggiunto sopra la parte, un flauto similmente aggiunto, quattro traverse, un trombone.

Nel secondo intermedio abbiamo invece dentro le scene quattro liuti, una viola d'arco, un lirone; e in fondo alla scena: tre gravicembali, un liuto grosso, una viola soprano, una traversa contralto, un flauto grande tenore, un trombone basso, un cornetto.

Nel terzo intermedio, composto dal Corteccia, sulla scena abbiamo cinque storte, un cornetto muto che accompagnano otto voci (la « schiera d'Inganni »).

Nel quarto intermedio a sei voci pure del Corteccia, accompagnano le voci: due tromboni, una dolzaina, due cornetti ordinari, un cornetto grosso, due tamburi.

Le quattro figure allegoriche che accompagnarono Psiche, erano raddoppiate da quattro violoni, e Psiche cantò un madrigale a cinque voci dello Striggio, accompagnata essa stessa da quattro violoni, mentre dentro le scene sonavano quattro tromboni e un lirone. Il sesto intermedio, musica del Corteccia, fu sceneggiato, cantato e danzato; le otto voci furono accompagnate da una lira e da un lirone.

Ciò che importa ricavare da queste notizie è il fatto di un'orchestra così numerosa e così composta, che suona anche da sola, oltre che essere impiegata « a sezioni » per l'accompagnamento delle voci. Con tutta probabilità si tratta di un'orchestra raccolta per l'occasione straordinaria delle nozze ducali e non di una cappella fissa ordinariamente stipendiata.

Un esempio invece di esecuzione strumentale pura per concerto, con un ragguardevole complesso di esecutori in doppia funzione di strumentisti e di cantori, viene offerto da una serie di concerti dati dalla cappella della corte di Baviera. Il Troiano ce ne dà particolareggiate informazioni in occasione della descrizione delle feste fatte per le nozze di Guglielmo V con Renata di Lorena, e anche uno dei programmi eseguito dall'intero complesso degli strumenti e dei cantori della cappella. Il programma non lascia dubbi, caso ve ne fossero ancora sulle esecuzioni di musiche polifoniche vocali, sacre e profane con strumenti d'ogni specie.

Ecco dunque quali musiche furono eseguite al banchetto nuziale del 22 febbraio del 1568 dalla cappella monachese guidata da Orlando di Lasso.

Alla prima portata: Lasso. Mottetto a sette voci eseguito da cinque cornetti alti e due tromboni.

Alla seconda portata: Al. Striggio. Madrigale a sei voci, eseguito da sei tromboni, dei quali il basso discendente una ottava più bassa degli altri.

Alla terza portata: Cipriano de Rore. Un mottetto a sei voci, eseguito da sei viole « da brazzo ».

Alla quarta portata: Annibale Padovano. Un pezzo a dodici voci, eseguito da sei viole « da brazzo », cinque tromboni, un cornetto, un « regale dolce ».

Alla quinta portata: Una grande musica di autore non citato dal Troiano, eseguita da sei viole da gamba, una quarta più bassa delle ordinarie, sei flauti, sei voci, un cembalo.

Alla sesta portata: Musica di autore non citato, eseguita da un cembalo, un trombone, un flauto, un liuto, « una cornamusa, un cornetto muto », una viola da gamba, « un piffaro ».

Alla settima ed ultima portata: Un pezzo a dodici voci, in tre cori, di autore non citato: il primo coro era composto di quattro viole da gamba, il secondo di quattro grandi flauti, il terzo di una dolzaina, una cornamusa, un piffaro, un corno muto.

Per ultimo cantò l'intera cappella. Altra volta fu eseguito un pezzo a otto voci, in questo modo: otto viole da gamba, otto viole da braccio, un fagotto, una cornamusa, un cornetto muto, un cornetto alto, un cornetto grosso storto, un piffero, una dolzaina e un trombone grosso, e fu replicato con « otto sonore voci » mentre le Moresche del Lasso furono eseguite contemporaneamente da sei pifferi e da sei voci.

È in questa solenne circostanza che venne eseguita la « Battaglia » a otto strumenti da fiato del Padovano, quella inclusa nei « Dialoghi » del 1590. Quaranta erano gli esecutori, così suddivisi: otto tromboni, otto viole da arco, otto grandi flauti, un istrumento da penna, un liuto e, pel rimanente, esecutori vocali.

Se nel programma conservatoci dal Troiano si trovano otto viole da gamba e otto da braccio, mentre la lista ora data ne elenca solo otto complessive, vuol proprio dire che i sonatori si scambiavano gli strumenti con la stessa indifferenza che il capo del concerto li adoperava per concertare o « strumentare » le composizioni, di null'al-

tro preoccupantesi che delle loro possibilità nel grave e nell'acuto, e tenendo solo conto della varietà.

Dalle esecuzioni che si succedono qua o là, posteriormente, non v'è da apprendere cosa che già non si conosca e che non sia una completa o parziale riproduzione delle due tipiche esecuzioni di Firenze e di Monaco. Il complesso degli strumenti è il solito, salvo le eccezioni di qualche aggiunta o di qualche raddoppio di poca importanza. L'esecuzione strumentale è sempre subordinata alla vocale, se si tratta di una rappresentazione, non escludendo affatto l'eccezione consistente negli intermezzi per soli strumenti o nella combinazione di voce sola e strumenti. Oppure, se si tratta di un concerto, la parte strumentale ha per lo meno tanta importanza quanto la vocale.

Niente impediva di far cantare il suonatore o far suonare il cantore, come dimostra l'esempio di Monaco, e cominciando a mettere gli strumenti al posto delle voci e a dar loro altrettanta importanza, si veniva naturalmente a favorire, a provocare la composizione di musica puramente strumentale. Sorgono così nuove attrattive per i compositori, i sonatori sono più ricercati, donde un complesso di strumenti più ricco e più vario di specie; ne esce altresì una semplificazione, consistente in una voce sola accompagnata da uno strumento da tasto, o da più strumenti da pizzico, o da altri strumenti scelti volta per volta, sostituenti la rimanente polifonia vocale della quale la voce accompagnata è per lo più la parte alta del soprano.

Non diversamente accade nelle stampe petrucciane contenenti le musiche dello Spinaccino, del Tromboncino, del Cara; ed è veramente peccato non siano state conservate le musiche più antiche e contemporanee alle poche sopracitate, nelle quali la voce veniva accompagnata da una viola, di solito suonata dallo stesso cantore. Nell'occasione della venuta a Ferrara del granduca Rodolfo d'Austria, il Canigiani scrive della festa avvenuta a Brescello il 14 agosto 1571, nella quale « si fece uno di quei concertoni di musica di circa sessanta fra voci e instrumenti, e dietro un gravicembalo, tocco dal Luzzasco, cantorno la signora Lucrezia e la signora Isabella Bendidio a solo a solo e tuttadue, sì bene e così gentilmente che io non credo si possa sentir meglio ».

La composizione orchestrale di uno di questi concertoni, sulla conoscenza diretta dei quali egli basa le sue digressioni, è dal Bottrigari descritta in questo modo: « Cornetti, tromboni, dolzaine, piffarotti, viuole, ribechini, lauti, citare, arpe e clauicembali ».

Fra gli strumenti non comunemente usati il Bottrigari menziona:

« un organo fatto a chrozzola, ò diciamo à voluta, overo à vite, con le canne tonde di legno di busso », e il famoso archicembalo di don Nicola Vicentino.

Non diversa da questa fu l'accolta famosa del convento delle monache di San Vito in Ferrara, di cui parlano prima il Bottrigari, poi l'Artusi. Salvo dunque qualche eccezione, gli elementi sono sempre quelli dell'orchestra di Firenze o di Monaco.

Il concerto bolognese di strumenti che fornì lo spunto al dialogo del noto patrizio scienziato-dilettante bolognese era invece composto con queste varie « sorte di stromenti »: « un Clavacembalo grande et una Spinetta grande, tre Lauti di varie forme, due Cornetti uno diritto et uno torto, due Ribechini e alquanti Flauti grossi, diritti et traversi, un'Arpa doppia grande et una Lira tutti per accompagnamento di molte buone voci ».

La descrizione che il Bottrigari fa del come avvenivano le riunioni dei musici e come si attuavano le prove ci dà una chiara idea di quanto doveva avvenire a Ferrara, dove, a capo del complesso, vi era un « maestro » in grado di assolvere tale delicata mansione.

La « meravigliosa armonia » che ne risultava era, secondo il Bottrigari, derivata principalmente dalla condizione precisa per la quale, in queste riunioni, non si sonavano altre composizioni se non le due composte l'una da Alfonso dalla Viola, l'altra dal Luzzasco, per voci con accompagnamento di strumenti: condizione alla quale era di gran giovamento, come ognuno può ben comprendere, l'affiatamento delle prove, « imperochè il frequente et quasi dirò continuo conversare cantando et sonando insieme dè cantori, et sonatori, fa grandemente perfettare quella unione, ò per forse dir meglio, scemare et diminuire quella molta imperfettione del mescolamento di tante varie specie di strumenti insieme, che è necessaria alla derivatione et nascimento della ricercata Armonia ». Ora è certo che così si provava a Venezia e altrove, e una buona armonia ottenevasi anche a Monaco nel 1568, dove si eseguivano musiche italiane con suonatori italiani.

... Ma, per tornare al Bottrigari, nelle ultime parole poco sopra riportate dal *Desiderio* sono esplicitamente e ampiamente denunciati e spiegati gli inconvenienti di intonazione che derivavano da un complesso di strumenti ai quali mancava un eguale e comune temperamento; inconvenienti che potevano essere evitati, tenendo separate le diverse specie di strumenti che formavano il concerto, o al massimo unendone due, ma non più.

Per procedere con ordine bisogna premettere che il Bottrigari divide praticamente gli strumenti in tre categorie:

strumenti al tutto stabili,
strumenti al tutto stabili ma alterabili,
strumenti al tutto alterabili.

Alla prima categoria appartengono gli strumenti da tasto, più arpe doppie; alla seconda le viole e i liuti, più gli strumenti quali flauti e cornetti; alla terza appartengono gli strumenti che non hanno alcun mezzo fisso per ottenere l'intervallo qualunque esso sia, così i tromboni, i ribechini, le lire.

La discordanza dunque proveniva dall'essere gli strumenti accordati non in un unico modo temperato, ma in più modi, ai quali è necessario qui per lo meno accennare con le stesse parole del Bottrigari:

« Hora perchè ho già detto che gl'istrumenti al tutto stabili suonano il Diatonico Syntono di Tolomeo et alcuni degli stabili alterabili, cioè flauti diritti, traversi, cornetti diritti et torti, e altri tali suonano il medesimo Diatonico più tosto che altro, et alcuni altri stabili ma alterabili, come sono Lauti, Viuole et altri simili suonano il Diatonico incitato di Aristosseno, ò di alcuno altro antico, io però non voglio ciò nè affermare nè negare, nè meno voglio disputare se il semituono detto minore sia il minore et se pur ha il suo luogo tra il maggiore e il minore; basterà solo a mostrare, per li suoi effetti, che il Clavacembalo, l'organo, et simili suonano due semituoni ineguali, cioè uno maggiore dell'altro, et che il Lauto, et le Viuole suonano due semituoni eguali, cioè il tuono diviso in due semituoni eguali secondo la mente di Aristosseno ».

Non si poteva in verità essere più semplici e chiari di così; nè meno semplice è il Bottrigari, quando, dopo aver addotte le ragioni per le quali la discordanza è naturale conseguenza della mancanza di giustezza nell'accordatura derivante dall'aver gli strumenti un diverso semitono, dichiara come è possibile evitarla non mescolando insieme che alcune specie di strumenti; per esempio, gli strumenti da tasto (strumenti stabili) con tromboni e ribechini (strumenti alterabili), o ancora gli strumenti da tasto con gli strumenti tastati (liuti, viole, strumenti stabili, ma alterabili). Ad ogni buon conto, con la sua praticità e il buon senso non mai abbastanza lodati, il Bottrigari conclude « che si potrà fare accompagnamento tale ogni volta che co' detti strumenti stabili alterabili havrà preso, come

si dice, tuono over suono da gli strumenti al tutto stabili il diligente suonatore; imperochè con la sua industria havrà facultà di andarsi accostando a gli strumenti al tutto stabili con un poco più, ò con un poco meno fiato, et con aprire, ò chiudere un poco più, òver un poco meno i fori del suo strumento, secondo la sua volontà e il bisogno ». E consiglia i suonatori di stromenti a corde tastati « con diligente industria andarsi aiutando con mandare un poco più su il dito sopra il manico et un poco più giù, quando sentirà il bisogno ».

GIACOMO BENVENUTI.

La diffusione della musica nel Rinascimento.

Innanzi tutto un fatto sommamente caratteristico pel Rinascimento e per l'Italia di quel tempo è il multiforme specializzarsi dell'orchestra, il cercar nuovi strumenti, vale a dire nuove combinazioni armoniche, e — in stretta colleganza con ciò — il formarsi di una classe speciale di cultori dell'arte per professione (virtuosi), che è come dire, l'insinuarsi dell'elemento individuale in determinati rami della musica e in determinati strumenti.

Fra gli strumenti capaci di dare una completa armonia, l'organo ebbe assai per tempo una grande diffusione e un notevole perfezionamento, ma, accanto ad esso, si diffuse anche assai presto il corrispondente strumento a corde, il gravicembalo o clavicembalo, di cui si conservano ancora dei frammenti, che risalgono ai primi anni del secolo XIV, perchè ornati con figure dipinte da sommi maestri. Fra tutti gli altri poi il violino prese il primo posto e diede anche delle grandi celebrità. Presso Leone X, che già anche da cardinale aveva la casa piena di cantanti e di sonatori e che godeva fama egli stesso di grande conoscitore ed esecutore, divennero celebri Giovanni Maria e Jacopo Sansecondo: al primo Leone diè il titolo di conte e il possesso di una piccola città; il secondo credesi rappresentato nell'Apollo del *Parnaso* di Raffaello. Nel corso poi del secolo XVI sorsero delle celebrità in ogni ramo speciale, e Lomazzo (intorno al 1580) nomina a tre a tre prima i virtuosi di canto, poi quelli di ciascuna specie d'istrumenti, quali l'organo, il liuto, la lira, la viola da gamba, l'arpa, la cetra, i corni e le tibie, esprimendo il voto che i loro ritratti sieno dipinti sugli stessi strumenti. Una così svariata attitudine a giudicare di tutti i generi fuori d'Italia a

quel tempo non si sarebbe potuta neanche immaginare, sebbene quegli strumenti fossero già noti e diffusi dovunque.

Oltre a ciò, la ricchezza in fatto di strumenti emerge specialmente da questo, che s'è trovato prezzo dell'opera di farne, a titolo di curiosità, delle collezioni. In Venezia, dove la passione per la musica era grande, ve n'erano parecchie; e quando per caso vi s'incontrava un certo numero di virtuosi, vi s'improvvisava all'istante un concerto. (In una di simili collezioni vedevansi anche parecchi strumenti costruiti su modelli o descrizioni antiche, ma non è detto che vi fosse chi sapesse suonarli e qual suono dessero). Non è neanche da dimenticare che taluni di questi strumenti presentavano esteriormente una certa eleganza, per cui, aggruppati insieme, armonizzavano assai leggiadramente fra loro. E appunto per questo accade d'incontrarli anche nelle collezioni d'altre rarità e cose d'arte.

Gli esecutori, oltre i virtuosi di professione, erano o singoli amatori od anche intere orchestre di dilettanti, organizzati a guisa di corporazioni o di « accademie ». Molti pittori, scultori ed architetti s'intendevano anche, e talvolta in sommo grado, di musica.

Di un apprezzamento della composizione, come lavoro d'arte a sè, non è fatta parola. Per converso accade talvolta che il contenuto delle parole esprima qualche terribile situazione reale, qualche caso effettivamente occorso al cantore.

Fuor d'ogni dubbio questo dilettantismo tanto delle classi medie, come delle più elevate, in Italia ebbe una diffusione maggiore, e al tempo stesso si tenne più strettamente ligio alle prescrizioni dell'arte, che non altrove. Dovunque si parla di riunioni sociali non si tralascia mai di parlare altresì dei canti e dei suoni che vi si udivano; centinaia di ritratti ci rappresentano o singolarmente o a gruppi gli artisti, e perfino nei quadri, di cui son decorate le chiese, i concerti degli angeli mostrano ad evidenza quanto familiari fossero ai pittori queste riunioni vere e reali dei cultori della musica.

Un'altra prova della passione con cui si coltiva quest'arte, si ha nel fatto che a Padova, per esempio, un Antonio Rota, suonatore di liuto (morto nel 1549), divenne addirittura ricco solo col dare lezioni private e col pubblicare un « Avviamento » allo studio del liuto.

JACOPO BURCKHARDT.

Il Cortegiano e la musica.

... Vedete la musica, le armonie della quale or son gravi e tarde, or velocissime e di novi modi e vie niente di meno tutte dilettano, ma per diverse cause, come si comprende nella maniera del cantare di Bidon: la quale è tanto artificiosa, pronta, veemente, concitata, e di così varie melodie, che i spiriti di chi ode tutti si commoveno e s'infiammano, e così sospesi par che si levino insino al cielo. Nè men commove nel suo cantar il nostro Marchetto Cara, ma con più molle armonia; che per una via placida e piena di flebile dolcezza intenerisce e penetra le anime imprimendo in esse suavemente una dilettevole passione. Varie cose ancor egualmente piacciono agli occhi nostri, tanto che con difficultà giudicar si può quai più lor son grate.

... Ricominciando il Conte, Signori, disse, avete a sapere, ch'io non mi contento del Cortegiano, s'egli non è ancor musico, e se, oltre allo intendere ed essere sicuro a libro, non sa di varj instrumenti: perchè, se ben pensiamo, niuno riposo di fatiche e medicina d'animi infermi ritrovarsi pò più onesta e laudevole nell'ozio che questa; e massimamente nelle corti, dove, oltre al refrigerio de' fastidj che ad ognuno la musica presta, molte cose si fanno per satisfar alle donne; gli animi delle quali, teneri e molli, facilmente sono dall'armonia penetrati e di dolcezza ripieni. Però non è maraviglia se nei tempi antichi e ne' presenti sempre esse state sono a' musici inclinate, ed hanno avuto per gratissimo cibo d'animo.

— Allor il Signor Gaspar, la musica penso, disse, che insieme con molte altre vanità sia alle donne conveniente sì, e forse ancor ad alcuni che hanno similitudini d'omini, ma non a quelli che veramente sono; i quali non deono con delizie efeminare gli animi, ed indurgli in tal modo a temer la morte.

— Non dite, rispose il Conte; perch'io v'entrarò in un gran pelago di laude della musica: e ricordarò quanto sempre appresso gli antichi sia stata celebrata e tenuta per cosa sacra, e sia stata opinione di sapientissimi filosofi, il mondo esser composto di musica, e i cieli nel muoversi far armonia, e l'anima nostra pur con la medesima ragione esser formata, e però destarsi e quasi vivificar le sue virtù per la musica... Però non vogliate voi privar il nostro Cortegiano della musica, la qual non solamente gli animi umani indolcisce, ma

spesso le fiere fa diventar mansuete; e chi non la gusta, si può tener per certo che abbia gli spiriti discordanti l'un dall'altro.

... disse il Magnifico Juliano: Io non son già di parer conforme al Signor Gaspar; anzi estimo, per le ragioni che voi dite e per molte altre, esser la musica non solamente ornamento, ma necessaria al Cortegiano. Vorrei ben che dichiaraste, in qual modo questa e l'altre qualità che voi gli assegnate siano da essere operate ed a che tempo e con che maniera; perchè molte cose che da sè meritano laude, spesso con l'operarle fuor di tempo diventano inettissime; e per contrario, alcune che paion di poco momento, usandole bene, sono pregiate assai...

... Dico adunque che 'l Cortegiano dee in questi spettaculi d'arme aver la medesima avvertenzia, secondo il grado suo. Nel volteggiar poi a cavallo, lottar, correre e saltare, piacemi molto fuggir la moltitudine della plebe, o almeno lasciarsi veder rarissime volte; perchè non è al mondo cosa tanto eccellente, della quale gli ignoranti non si sazieno, e non tengan poco conto vedendola spesso. Il medesimo giudico della musica: però non voglio che il nostro Cortegiano faccia come molti, che subito che son giunti ove che sia, e alla presenzia ancor di signori, de' quali non abbian notizia alcuna, senza lasciarsi molto pregare, si mettono a far ciò che sanno, e spesso ancor quel che non sanno; di modo che par che solamente per quello effetto siano andati a farsi vedere, e che quella sia la lor principal professione. Venga adunque il Cortegiano a far musica, come a cosa per passar tempo e quasi sforzato e non in presenzia di gente ignobile, nè di gran moltitudine; e benchè sappia ed intenda ciò che fa, in questo ancor voglio che dissimuli il studio e la fatica che è necessaria in tutte le cose che si hanno a far bene, e mostri estimar poco in se stesso questa condizione; ma col farla eccellentemente, la faccia estimar assai dagli altri.

Allor il Signor Gaspar Pallavicino, molte sorti di musica, disse, si trovan, così di voci vive, come d'instrumenti: però a me piacerebbe intender qual sia la miglior tra tutte, ed a qual tempo debba il Cortegiano operarla.

— Bella musica, rispose messer Federico, parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola, perchè tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria, non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade

cantando in compagnia, perchè l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia. Sono ancor armoniosi tutti gli istrumenti da tasti perchè hanno le consonanzie molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'anima della musical dolcezza. E non meno diletta la musica delle quattro viole ad arco, la qual è suavissima ed artificiosa. Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti, de' quali voglio che al nostro Cortegian basti aver notizia: e quanto più però in essi sarà eccellente, tanto sarà meglio; senza impacciarsi molto di quelli che Minerva rifiutò ad Alcibiade, perchè pare che abbiano del schifo. Il tempo poi nel quale usar si possono queste sorti di musica estimo io che sia, sempre che l'omo si trova in una domestica e cara compagnia, quando altre faccende non vi sono; ma sopra tutto conviensi in presenzia di donne, perchè quegli aspetti indolciscano gli animi di chi ode, e più i fanno penetrabili della suavità della musica, e ancor svegliano i spiriti di chi la fa: piacemi ben come ancor ho detto, che si fugga la moltitudine, e massimamente degli ignobili. Ma il condimento del tutto bisogna che sia la discrezione; perchè in effetto sarìa impossibile imaginar tutti i casi che occorrono: e se il Cortegiano sarà giusto giudice di se stesso, s'accommoderà bene ai tempi, e conoscerà quando gli animi degli auditori saranno disposti ad udire e quando no; conoscerà l'età sua: che in vero non si conviene e dispare (1) assai vedere un omo di qualche grado, vecchio, canuto e senza denti, pien di rughe, con una viola in braccio sonando, cantare in mezzo ad una compagnia di donne, avenga ancor che mediocremente lo facesse: e questo, perchè il più delle volte cantando si dicon parole amorose e nei vecchi l'amore è cosa ridicola; benchè qualche volta paia che egli si diletti, fra gli altri suoi miracoli, d'accendere in dispetto degli anni i cori agghiacciati.

Rispose allora il Magnifico: — Non private, messer Federico, i poveri vecchi di questo piacere; perchè io già ho conosciuti omini di tempo, che hanno voci perfettissime, e mani dispostissime agli istrumenti molto più che alcuni giovani.

— Non voglio, disse messer Federico, privare i vecchi di questo piacere, ma voglio ben privar voi e queste donne del ridervi di quella inezia: e se vorranno i vecchi cantare alla viola, faccianlo in secreto,

---

(1) Fa brutto vedere.

e solamente per levarsi dall'animo quei travagliosi pensieri e gravi molestie di che la vita nostra è piena, e per gustar quella divinità ch'io credo che nella musica sentivano Pitagora e Socrate. E se bene non la eserciteranno, per aver fattone già nell'animo un certo abito, la gustaran molto più udendola che chi non avesse cognizione: perchè, si come spesso le braccia d'un fabro, debile nel resto, per esser più esercitate sono più gagliarde che quelle d'un altro omo robusto, ma non assueto a faticar le braccia; così le orecchie esercitate nell'armonia molto meglio e più presto la discerneno, e con molto maggior piacere la giudicano, che l'altre, per bone ed acute che siano, non essendo versate nella varietà delle consonanzie musicali; perchè quelle modulazioni non entrano, ma senza lasciare gusto di sè via trapassano da canto alle orecchie non assuete d'udirle, avenga che insino alle fiere sentano qualche dilettazione della melodia. Questo è adunque il piacer che si conviene ai vecchi pigliare della musica. Il medesimo dico del danzare, perchè invero questi esercizi si devono lasciar prima che dalla età siamo sforzati a nostro dispetto lasciargli.

BALDESAR CASTIGLIONE.

A che fine la musica si debba imparare.

Ma perchè di sopra si è detto che l'huomo bene istituito, non debbe esser senza musica: però dovendola imparare avanti che più oltre passiamo, voglio che veggiamo qual fine egli si debba proporre; poi che intorno a ciò sono stati diversi pareri: il che veduto, vederemo ancora l'utile che della Musica ne viene: et in qual maniera la dobbiamo usare.

Incominciando adunque dal primo dico che sono stati alcuni li quali hanno havuto parere che la Musica si dovesse imparare per dar sollazzo et dilettatione all'udito; non per altra ragione se non per far divenir perfetto questo senso, nel modo che diventa perfetto il vedere quando con dilettatione et piacere riguarda una cosa bella et proportionata. Ma invero non si debbe imparare a questo fine: imperocchè è cosa da volgari et da meccanici essendo che queste cose non hanno in sè parte alcuna di virtuoso; ancora che acchetando l'animo habbiano del dilettante: et sono cose da huomini grossi, li quali non cercano se non di satisfare al senso: et a questo solo fine attendono. Altri poi volevano che ella s'impa-

rasse non ad altro fine, se non per esser posta tra le discipline liberali, nelle quali solamente i nobili si esercitavano: et perchè dispone l'animo alla virtù et regola le sue passioni con avezzarlo a rallegrarsi et a dolersi virtuosamente, disponendolo alli buoni costumi: non altramente di quello che fa la Ginnastica il corpo a qualche buona dispositione et habitudine: et anche a fine di potere con tal mezzo pervenire alla speculazione di diverse sorti di harmonia: poichè per essa l'Intelletto conosce la natura delle musicali consonanze. Et quantunque questo fine habbia dell'honesto: non è però a bastanza: imperochè colui il quale impara la Musica non solo l'impara per acquistar la perfettione dell'Intelletto: ma per potere, quando cessa da le cure et negocij, sì del corpo, come dell'animo: cioè quando è in ocio et fuori delle cottidiane occupationi, passare il tempo et trattenersi virtuosamente: acciocchè rettamente et lodevolmente vivendo lontano dalla pigritia, per tal mezzo diventi prudente et trappassi poi a far cose migliori et più lodevoli. Il qual fine non solo è degno di laude et è honesto: ma è il vero fine: perciocchè non fu ritrovata la Musica, ovvero ordinata per altro se non per quello ch'habbiamo mostrato di sopra: si come nella sua *Politica* il Filosofo lo manifesta: adducendo et raccomandando molte autorità di Homero. Onde meritamente gli Antichi la collocarono nell'ordine di quelli trattenimenti, che servono agli huomini liberi et tra le discipline lodevoli: et non tra le necessarie, si come è l'Arithmetica: nè anche tra le utili, come sono alcune, le quali sono per l'acquisto solamente de beni esteriori, che sono di denari et l'utile della famiglia: nè tra alcune altre le quali servono alla sanità del corpo et alla fortezza, come la Ginnastica: che è un'Arte appartenente alle cose che giovano a far sano e forte il corpo; come è fare alla lotta, lanciare il palo et altre cose, che appartengono all'essercitio della guerra.

Si debbe adunque imparar la Musica, non come necessaria: ma come liberale et honesta: acciochè col suo mezzo possiamo pervenire ad un'habito buono et virtuoso, che ne conduca nella via de' buoni costumi, facendone caminare ad altre scienze più utili et più necessarie; et ne faccia trapassare il tempo virtuosamente: et questo debbe essere la principale, o ultima intentione, che dire la vogliamo. Ma in qual modo habbia possanza d'indur nuovi costumi et muover l'animo a diverse passioni, ne ragioneremo in altro luogo.

GIOSEFFO ZARLINO.

Gli arbitrii dei cantori.

(Che le Modulationi siano ben regolate et quel che debbe osservare il Cantore nel cantare. — Cap. 46).

Quelle cose che appartengono al Cantore sono queste: Primieramente dee con ogni diligenza provedere nel suo cantare di proferire la modulazione in quel modo, che è stata composta dal Compositore, et non fare, come fanno alcuni poco aveduti, i quali per farsi tenere più valenti et più savij de gli altri, fanno alle volte di suo capo alcune diminutioni tanto saltuatiche (dirò così) et tanto fuori di ogni proposito che non solo fanno fastidio a chi loro ascolta, ma commettono etiandio nel cantare mille errori: conciosia che alle volte vengono a fare insieme con molte discordanze due o più Unioni o due Ottave o veramente due Quinte et altre cose simili che nelle Compositioni senza alcun dubbio non si sopportano.

Sono poi alcuni, che nel loro cantare fanno alle volte una voce più acuta o più grave di quello che è il dovere, cosa che non hebbe mai in mente il Compositore, sì come in luogo del Semituono cantando il Tuono, o per il contrario, et altre simili cose; la onde, oltra l'offesa del Senso ne seguono di poi infiniti errori.

Debbono adunque li cantori avertire di Cantare correttamente quelle cose che sono scritte secondo la mente del Compositore, intonando bene le voci et ponendole a i loro luoghi, cercando di accomodarle alla Consonanza et cantare secondo la natura delle parole contenute nella composizione, in tal maniera che quando le parole contengono materie allegre, debbono cantare allegramente et con gagliardi movimenti et quando contengono materie meste, mutar proposito. Ma sopra il tutto (accioche le parole della cantilena siano intese) debbono guardarsi da uno errore che si ritrova appresso molti: cioè di non mutar le Lettere vocali delle parole; come sarebbe dire, proferire A in luogo di E, nè I in luogo di O, overo V in luogo di una delle nominate; ma debbono proferirle secondo la loro vera pronuncia. Et è veramente cosa vergognosa et degna di mille riprensioni l'udir cantare alle volte alcun sciochi et goffi, tanto nelli Chori et nelle Capelle publiche quanto nelle Camere private, et proferir le parole corrotte quando doverebbono proferirle chiare, espedite et senza alcuno errore. La onde dico, che se (per cagion

di essempio) udimo alle volte alcuni sgridacchiare (non dirò cantare) con voci molto sgarbate, et con atti et modi tanto contrafatti che veramente parino Simie, alcuna Canzone et dire come sarebbe: *Aspra cara e salvaggia e croda vaglia,* quando doverebbono dire: *Aspro core e selvaggio e cruda voglia,* chi non riderebbe? anzi (per dir meglio) chi non andrebbe in colera; udendo una cosa tanto contrafatta, tanto brutta et tanto horrida?

Non debbe adunque il Cantore nel cantare mandar fuori la voce con impeto et con furore a guisa di Bestia: ma debbe cantare con voce moderata et proportionarla con quelle de gli altri Cantori, di maniera che non superi et non lascia udire le voci degli altri, onde più presto si ode strepito che harmonia; conciosia che l'Harmonia non nasce da altro che dalla temperatura di molte cose poste insieme in tal maniera che l'una non superi l'altra.

Haveranno etiandio li Cantori questo avertimento, che ad altro modo si canta nelle Chiese e nelle Cappelle publiche, et ad altro modo nelle private Camere: imperoche ivi si canta a piena voce, non però se non nel modo detto di sopra: et nelle Camere si canta con voce più sommessa et soave senza fare alcun strepito. Però quando canteranno in cotali luoghi procederanno con giudicio, accio non siano poi (facendo altramente) degnamente biasimati. Debbono oltre di questo osservare di non cantare con movimenti del corpo, nè con atti o gesti che induchino al riso, come fanno alcuni, i quali per si fatta maniera si muovono, il che fanno etiandio alcuni Sonatori, che pare veramente, che ballino.

Ma lasciando hormai cotesta cosa da un canto dico che se 'l Compositore et li Cantori insieme osserveranno quelle cose, che appartengono al loro officio, non è dubbio che ogni cantilena sarà dilettevole, dolce et soave, et piena di buona harmonia, et apporterà agli Uditori grato et dolce piacere.

Et perchè alle volte aviene che 'l continuare che fa una parte della Cantilena alquanto nel grave, over nell'acuto, è cagione che 'l Cantore si stanchi, massimamente quando ha la voce grave et dimora molto nell'acuto, over quando ha la voce acuta ed è sforzato di stare nel grave, onde viene a far debole la voce et bassarla, se è nell'acuto; overo ad alzarla, se 'l si ritrova nel grave; et a far molta dissonanza: però io vorrei (per levar cotal discommodo et disordine) che 'l Contrapuntista havesse avertenza a cotal cosa et che accomodasse la Cantilena in tal maniera, che le parti non cantassero per lungo tempo nel grave, nè anco molto di lungo stessero nell'acuto: ma tutte

le volte che ascendessero o discendessero, non fussero poste in cotal maniera senza proposito et non dimorassero molto di lungo in queste due estremità. Io ho detto; non senza proposito: percioche li compositori moderni hanno per costume (il che non è da biasimare) che quando le parole dinotano cose gravi, basse, profunde, discesa, timore, pianti, lacrime et altre cose simili, fanno continuare alquanto le lor modulationi nel grave: et quando significano altezza, acutezza, ascesa, allegrezza, riso et altre simili cose; le fanno modulare nell'acuto. Bene è vero, che non debbono far continuare di lungo l'Harmonia in tali estremi: ma debbono fare, che le modulationi tocchino le chorde gravi et anco le acute con le mezane delle parti della cantilena, variando sempre le modulationi. Ne debbono comportare, che le estremità delle parti trapassino nel grave, o nell'acuto fuora dei loro termini, contra la loro natura, et contra la natura del Modo, sopra il quale è fondata la cantilena; cioè non debbe fare che il Soprano pigli il luogo del Tenore, ne questo il luogo del soprano: ma fare che ciascuna parte stia nelli suoi termini; come vederemo nella quarta parte quando parleremo intorno al Modo, che si ha da tenere nello accomodare le Parti; ancora che in alcuni casi questo sia concesso per poco spacio di tempo: percioche ordinandole, che non trapassino i loro termini, non potrà seguire se non commodo grande al Cantore, et nascere buoni et perfetti concenti.

GIOSEFFO ZARLINO.

« Il giudicare è cosa molto difficile e pericolosa ».

... Percioche tanto vale alle volte un pubblico grido et una fama publica non solamente appresso gli huomini di qualche giudicio, che cotal cosa fa, che niuno ardisce di dire contra la commune opinione (quantunque la comprendino alle volte essere evidentissimamente falsa) cosa alcuna anzi lo tacere et starsi sospeso et mutolo. Et per dare qualche essempio accommodato di questo, mi ricordo, che leggendo una fiata il *Cortigiano* del Conte Baldessare Castiglione ritrovai, che essendo appresentati nella corte della S. duchessa d'Urbino alcuni versi sotto 'l nome del Sanazzaro, tutti li giudicarono per moto eccellenti, et li lodarono sommamente, di poi saputo per cosa certa che erano stati composti da un altro, subito persero la reputazione, et furono giudicati meno che mediocri. Simigliantemente ritrovai che, cantandosi in presentia della nominata Signora, un Mo-

tetto non piacque, ne fu riputato nel numero dei buoni fino à tanto che non si seppe che la compositione era di Giosquino; percioche allora fu riputato per il nome che havea esso Giosquino a quei tempi, cosa rara. Ma per mostrare anco quanto possa alcuna volta la malignità et la ignoranza insieme degli huomini, mi soviene hora alla memoria quello intravenne all'Eccellentissimo Adriano Vuillaerte, in Roma, nella capella del Pontefice, quando vene di Fiandra in Italia al tempo di Leone Decimo; che, cantandosi sotto 'l nome di Giosquino il motetto *Verbum bonum et suave,* il quale si soleva cantare ogni festa di nostra Donna, et era tenuto per una delle belle Compositioni, che a quei tempi si cantasse, dicendo lui che era il suo, come era veramente, tanto valse la ignoranza, overo (dirò più modestamente) la malignità di quei cantori, che mai più lo volsero cantare. Di costoro, che sono senza alcun giudicio, soggiunge in quello istesso luogo il Conte Baldessare un altro essempio di uno che bevendo di uno stesso vino diceva talora che era perfettissimo et tallora insipidissimo percioche gli era persuaso che erano di due sorti di vino. Veda hora ogn'uno, che 'l giudicio non è dato a tutti: et da questo impari di non esser così precipitosi nel lodare, o biasimare alcuna cosa così nella Musica come etiandio in ciaschedun'altra Scienza, overo Arte; poi che per tante cagioni, come sono molti impedimenti, che possono occorrere, et molte cose, delle quali non si può sapere le loro cagioni, il giudicare è cosa molto difficile et pericolosa, tanto più che si trovano diversi appetiti, di maniera che quello che piace ad uno non piace all'altro; et dilettandosi costui di un'Harmonia dolce et soave, quello poi la vorrà alquanto più dura et più aspra.

Nè per udire simili giudicij li Musici si debbono disperare, se bene anco udissero costoro biasimare et dire ogni male delle loro compositioni: ma debbono pigliar animo et confortarsi; poi che il numero de quelli che non hanno giudicio è quasi infinito, et pochi si ritrovano esser quelli li quali non si giudichino esser degni da essere connumerati tra gli huomini prudenti et giuditiosi.

Assai cose si potrebbe dire oltra di queste; ma perchè mi accorgo di havere sopra tal cosa hormai detto più, che forse non si conveniva, però rendendo gratie a Dio larghissimo donatore di tutti li beni à queste fatiche con questo ragionamento darò fine.

Gioseffo Zarlino.

L'espressione musicale delle parole.

Bar. (Giovanni Bardi). ... Vengo ultimamente a trattar, come ho promesso, della più importante e principale parte che sia della Musica, e questa è l'imitatione de' concetti che si trae dalle parole; della qual cosa speditomi, verrò a discorrervi intorno l'osservationi degli antichi musici. Dicono adunque, anzi tengono per fermo i nostri prattici Contrapuntisti, di havere espressi i concetti dell'animo in quella maniera che conviene, e di havere imitato le parole, tutta volta che nel mettere in musica un Sonetto, una Canzone, un Romanzo, un Madrigale, o altro; nel quale trovando verso che dica per modo d'esempio, « Aspro core e selvaggio, e cruda voglia », che è il primo d'uno de' sonetti del Petrarca, haveranno fatto tra le parti nel cantarlo, di molte settime, quarte, seconde, e seste maggiori, e cagionato con questi mezzi negli orecchi degli ascoltanti, un suono, rozzo, aspro, e poco grato.

. . . .

Altra volta diranno imitar le parole, quando tra quei lor concetti ve ne siano alcune che dichino fuggire o volare; le quali profferiranno con velocità tale e con sì poca gratia, quanto basti ad alcuno imaginarsi; e intorno a quelle che haveranno detto: sparire, venir meno, morire, o veramente spento, hanno fatto in un istante tacere le parti con violenza tale, che in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli uditori a riso e altra volta a sdegno, tenendosi per ciò d'esser quasi che burlati; quando poi haveranno detto: solo, due, o insieme, hanno fatto cantare un solo, due, e tutt'insieme con galanteria inusitata.

. . . .

E altra volta che un verso haverà detto così: « Nell'inferno discese in grembo a Pluto », haveranno per ciò fatto discendere talmente alcuna delle parti della Cantilena, che il cantore di essa ha più tosto rappresentato all'udito in quel mentre, uno che lamentandosi voglia impaurire i fanciulli e spaventargli, che uno il quale cantando ragioni; dove per il contrario dicendo: « Questi aspirò alle stelle », sono ascesi nel profferirle talmente in alto, che ciascuno che strida per qual si voglia eccessivo dolore interno, o esterno, non vi aggiunse giamai. Sotto una parola che dirà, come alle volte occorre: « Piangere, Ridere, Cantare, Gridare, Stridere »; overamente « falsi

inganni, aspre catene, duri lacci, monte alpestro, rigido scoglio, cruda donna », o altre sì fatte cose; lasciando da parte quei loro sospiri, le disusate forme, e altro, le profferiscono per colorire gli impertinenti e vani disegni loro... Infelici, non si accorgono che se Isocrate o Corace o altri più celebrati oratori havessero orando profferite una sol volta due di quelle parole sì fattamente, haverebbono mosso nell'istesso tempo tutti gli uditori a riso e a sdegno, e sarebbono da essi stati in oltre scherniti e vilipesi, come huomini stolti, abbietti e di nullo valore. Si maravigliano poi che la Musica de' tempi loro non faccia alcuno di quelli notabili affetti che l'antica faceva; dove per l'opposito essendo questa da quella così lontana e disforme, anzi contraria e mortal sua nemica, come si è detto e mostrato e maggiormente mostrerassi, haverebbono più tosto a stupire quando alcuno ne facesse, non havendo ella modo di poterlo pensare non che conseguire; per essere non altro il fine di questa che il diletto dell'udito, e di quella il condurre altrui per quel mezzo nella medesima affettione di se stesso. Non s'intende appresso alcuno di giuditio esprimere i concetti dell'animo col mezzo delle parole in quella sì fatta ridicola maniera; ma in altra da essa molto lontana e diversa.

Str. (Piero Strozzi). Dite, di gratia, come, vi prego.

Bar. Nell'istesso modo che gli esprimevano tra i molti, quelli due famosi oratori poco di sopra nominati, nelle orationi loro, e appresso ciascuno antico musico di pregio; e se di ciò vogliano intendere il modo, mi contento mostrargli dove e da chi potranno senza molta fatica e noia, anzi con grandissimo gusto loro imparare, e sarà questo. Quando per loro diporto vanno alle Tragedie e Comedie che recitano i Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa, e in loro vece osservino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza e gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenni e di gesti, come profferite quanto alla velocità e tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentilhuomo. Attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un suo servo, overo l'uno con l'altro di questi; considerino quando ciò accade al Principe discorrendo con un suo suddito e vassallo; quando al supplicante nel raccomandarsi; come ciò faccia l'infuriato, o concitato; come la donna maritata; come la fanciulla; come il semplice putto; come l'astuta meretrice; come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie; come quelli che si lamenta; come quelli che grida; come il timoroso; e come quelli che esulta d'allegrezza. Da quali diversi

accidenti, essendo da essi con attentione avvertiti e con diligenza essaminati, potranno pigliar norma di quello che convenga per l'espressione di qual si voglia altro concetto che venire gli potesse tra mano.

. . . .

Nel cantare l'antico Musico qual si voglia poema, essaminava prima diligentissimamente la qualità della persona che parlava, l'età, il sesso, con chi, e quello che per tal mezzo cercava operare; i quali concetti, vestiti prima dal Poeta di scelte parole a bisogno tale opportuno, gli esprimeva poscia il Musico in quel Tuono, con quelli accenti, e gesti, con quella quantità, e qualità di suono, e con quel rithmo che conveniva in quell'attione a tal personaggio. La onde di Timoteo si legge (il quale secondo che piace a Suida era Tibicine, e non Cithatedo), che quando provocò il Grande Alessandro con l'arduo modo di Minerva a combattere con gli inimici eserciti, non solo ne' rithmi, nelle parole, e ne' concetti di tutta la Canzone si scorgevano le circunstanze dette, conforme al desiderio di lui; ma l'habito, l'effige del volto, e ciascuno particolare suo gesto, e membro doveva per mio avviso almeno parere in quello affare che ardesse di desiderio di combattere e di superare e vincere l'inimico. Onde Alessandro fu forzato a gridare le armi, e dire che tali dovevano essere le canzoni de' RE, e meritamente; imperochè tutte le volte che il Musico (tolti però via gli impedimenti) non ha facultà di piegare gli animi degli uditori dove ben gli viene, nulla e vana è da reputare la sua scienza e sapere; poichè ad altro fine non è stata instituita, e annoverata tra le arti liberali la Musica facultà.

. . . .

Non voglio tacere un'altra saccenteria dei nostri moderni prattici Contrapuntisti, i quali, mettendo in musica, come essi dicono, qual si voglia sorte di versi, o sciolti o legati che siano dalla rima, gli cantano talmente sotto le note loro che non si discernono dalla prosa, mediante la qual cosa vengono privi della virtù loro naturale, e conseguentemente a perdere la forza d'operare nell'uditore quelli effetti che per loro propria natura opererebbono quando semplicemente fussero letti e profferiti secondo che conviene alla qualità loro e del Poema; e questo è quanto mi occorre dirvi in proposito dell'osservationi e regole dei moderni Contrapuntisti.

VINCENZO GALILEI.

Capitolo VI.

NASCITA E DIFFUSIONE DEL MELODRAMMA

Il senso melodico e quello armonico.

Abbiamo visto nel capitolo della Laude come nel corso del Cinquecento una nuova tendenza si andò delineando nella musica italiana, iniziandone una profonda trasformazione. Gli elementi principali di questa tendenza furono: il risorgere del senso melodico, l'apparire del senso armonico, della tonalità moderna, dell'espressione.

L'origine, il punto di partenza, il primo impulso di questi fatti nuovi non va ricercato nell'opera personale di qualche compositore, e tanto meno dei teorici, i quali non hanno esercitato mai un'azione fattiva sull'arte, si sono sempre limitati a registrare, e il più delle volte a svisare, i fatti già avvenuti; ma nella musica popolare, nell'imporsi dell'irrompente sentimento popolare alla tradizione scolastica e speculativa che lo aveva soffocato e allontanato dall'arte.

Nella musica italiana del Cinquecento la melodia, già nella polifonia vocale contrappuntistica che va sotto il nome dei Fiamminghi, confinata al Tenore e sepolta sotto un cumulo di aridi ornamenti che la svisano e la distruggono, abbassata al grado di semplice espediente per le costruzioni scolastiche, a poco a poco ricompare nel Soprano, ritorna alla luce del sole, riacquista la sua funzione di base estetica del componimento musicale.

Ora questo fatto si trova nella musica popolare molto prima che nella musica di arte, anzi è stato sempre proprio della musica popolare. Il popolo ha cantato sempre delle melodie, e le ha cantate scoperte, monodicamente anche quando, seguendo una moda, o sotto

l'influsso dell'arte dotta, le ha rivestite di altre voci, non ha pensato mai confinarle al Tenore, e di caricarle con ornamenti che ne menomassero la libertà e l'evidenza, e ne alterassero il carattere. Se noi guardiamo le arie di laudi più antiche da noi riportate, che, essendo stampate nel 1577, possono ricondursi almeno alla metà del Cinquecento, vi troviamo perfetto il senso della melodia nella voce superiore, com'è ai nostri giorni e com'è nella musica popolare di tutti i tempi.

Dalla musica popolare il sentimento melodico ritornò a poco a poco nella musica d'arte, ne invase tutte le fibre, e vi apportò profonde modificazioni estetiche e tecniche.

Salita la melodia nella voce superiore, e divenuta la base estetica, l'anima del componimento musicale, le altre voci passarono a una posizione subordinata, perdettero la loro individualità, si raccolsero in un insieme, che era aggiunto come una veste alla melodia, e non aveva altra funzione che quella di accompagnare la melodia. Questo insieme era di sua natura tale, che poteva esser reso con maggior o minor numero di voci, o con altri mezzi fonici; poteva anche essere soppresso senza che la melodia perdesse alcunchè del suo carattere e della sua individualità. E invero noi troviamo spesso le stesse arie accompagnate indifferentemente da più o meno voci; sappiamo che in qualcuna delle ripetizioni dell'aria su le varie strofe della poesia rimaneva, per varietà, il Soprano solo a cantare.

Ora, poichè nel Cinquecento si andavano perfezionando gli strumenti, i quali erano già comunemente usati per rinforzare le voci nella musica polifonica, venne spontanea l'idea di sostituirli alle voci nell'accompagnamento della melodia. Era un passo ulteriore nell'appagamento del senso melodico, poichè in questo modo, la melodia veniva a risaltare ancor più per il contrasto dei timbri. L'accompagnamento strumentale della melodia cantata si sostituisce all'accompagnamento vocale; rimanendo sempre immutato il carattere estetico del componimento musicale.

All'accompagnamento potevano servire tanto gli strumenti monofonici che i polifonici. Il primo caso era il più semplice e immediato: a ciascuna voce si sostituiva uno strumento, che eseguiva la parte scritta per la voce. Nel secondo caso, che più tardi divenne il più frequente, tutte le voci d'accompagnamento erano raccolte nello stesso strumento, ed eseguite da una sola persona. E allora, poichè queste voci, come abbiamo osservato, avevano perduto la loro individualità e formavano un insieme estetico subordinato alla melodia,

si trovò che era inutile scriverle tutte per disteso, e che bastava indicare questo insieme con una notazione abbreviata, sulla quale il sonatore dello strumento polifonico ricostruiva, seguendo il suo sentimento e la sua cultura musicale, l'accompagnamento. Di qui le intavolature del liuto, dell'organo e del cembalo così comuni nella seconda metà del Cinquecento.

Così dall'aria accompagnata a più voci siamo giunti all'aria cantata a una voce con accompagnamento di strumenti, o di un solo strumento, che raccoglie tutte le voci di accompagnamento. L'evoluzione fu più di indole tecnica che di indole estetica. L'aria è sostanzialmente la stessa prima e dopo. Se noi guardiamo le più antiche e più semplici delle nostre arie di laudi, che sono un saggio schietto di musica popolare, vi troviamo già in tutta la sua evidenza la forma monodica. Ora, che l'accompagnamento sia eseguito da altre voci, che sia eseguito da più strumenti o raccolto in uno strumento solo, che la parte di ogni voce sia scritta per disteso o abbreviata nella intavolatura o nel basso numerato, che, come vedremo, non è che una forma ulteriore di intavolatura, è perfettamente lo stesso. L'aria monodica è esteticamente la stessa nella metà del Cinquecento e nel Milleseicento.

Nella musica popolare compare anche molto prima che nella musica d'arte il senso armonico (senso dell'accordo e della successione degli accordi). Si tengano sempre presenti le nostre arie di laudi. La musica si può leggere verticalmente; ciascuna nota del canto ha sotto la sua corrispondente nelle altre voci, e ciascuna di queste linee verticali segna un accordo.

Anche da questo lato cessò la necessità di scrivere le voci di accompagnamento per disteso. Non occorreva più segnare la linea orizzontale che doveva seguire ciascuna voce: bastava fissare la linea verticale che corrispondeva a ciascuna nota del canto: e ciò si poteva ottenere con una notazione abbreviata. Ecco l'origine del basso numerato, il quale non è che una trasformazione e abbreviazione della intavolatura, quando il senso dell'armonia, che già da un pezzo era insito nel sentimento popolare, entrò nella mente dei teorici, e di esso si approfittò nella pratica.

Dunque anche il basso numerato non segna niente di nuovo; e non è che la notazione abbreviata e semplificata di un fatto musicale, che già esisteva evidente e formato da molto tempo. Le nostre arie di laudi, e le più antiche e popolari, potrebbero benissimo, con

tutta chiarezza, essere scritte col semplice basso numerato, senza che perdano nulla del loro essere.

Nel capitolo della Laude abbiamo già mostrato con sufficiente chiarezza come nella musica popolare appare molto prima che nella musica dotta anche il senso della tonalità moderna, nei suoi elementi fondamentali — tonica e dominante, nota sensibile, cadenza, modo maggiore e minore — e il senso dell'espressione. Alcune delle arie da noi riportate sono già vere arie monodiche espressive. Ripetiamo, vi è identità estetica; le differenze sono soltanto di notazione e di pratica.

Ora queste nuove tendenze, che si erano vigorosamente delineate nella musica popolare, s'infiltrarono a poco a poco nella musica dotta, iniziandone una trasformazione. Dalle arie popolari il nuovo sentimento della melodia accompagnata, della tonalità nuova, dell'armonia, dell'espressione, passò nei madrigali, i quali non sono che un ulteriore sviluppo delle arie stesse in mano dei musicisti, e alle arie si ricongiungono per grado. Dal madrigale passò nelle altre forme di musica polifonica vocale e nella musica sacra. Ecco Cipriano de Rore, ecco Luca Marenzio, ecco Palestrina. Alcuni di questi maestri andarono forse più in là nella ricerca dei mezzi d'espressione, delle possibilità tecniche, ma non aggiunsero sostanzialmente nulla a quanto si trovava già in germe nella musica popolare. Ciascuno seguì la nuova tendenza secondo il proprio sentimento, e rimanendo nella propria cerchia: il Marenzio e il de Rore scrissero madrigali affettuosi e espressivi; il Palestrina infuse un nuovo alito di vita nella polifonia vocale sacra. Ma tutti questi compositori di arte non seppero distaccarsi dalla tradizione della polifonia vocale contrappuntistica, e si limitarono a rimodernarla e a riformarla secondo il nuovo sentimento. Essi seguirono la nuova tendenza dal lato estetico, ma non ne trassero tutte le conseguenze tecniche e formali.

Ripetiamo: nella musica popolare italiana si trova già nella metà del Cinquecento, non dico definita, poichè lo è stato sempre tra il popolo, ma messa in evidenza, e inalzata in certo modo a forma d'arte, l'aria monodica. E vi si presenta accompagnata armonicamente, espressiva, con il senso completo dell'armonia e della tonalità moderna.

Eccoci pertanto giunti allo stile espressivo e monodico della fine del Cinquecento, tenendo conto semplicemente della evoluzione spontanea della musica italiana. Il nuovo stile non fu, come è sembrato a osservatori superficiali, un prodotto di pochi innovatori arditi, e

tanto meno della imitazione dell'antica musica greca; ma una creazione schietta e spontanea del nostro popolo. Non ci mancava che i cantori virtuosi e i compositori si impadronissero delle arie popolari e le volgessero a speciali fini artistici.

DOMENICO ALALEONA.

La musica nel teatro drammatico.

Come fino dai più antichi tempi la musica fu sempre in grado maggiore o minore congiunta con la drammatica, così è ormai accertato che quando questa nel medio evo e nei primi secoli della nostra letteratura volgare fu ristretta alle devozioni e alle rappresentazioni sacre non abbandonò tale ornamento. Resta tuttavia oscuro in quale modo e in quale misura la musica entrasse a far parte di simili spettacoli, ma certamente non è da credere ad alcun accompagnamento musicale prolungato, bensì che si intromettesse qualche canzonetta o laude, come pare sia da intendere anche nella Rappresentazione dei Ss. Giovanni e Paolo di Lorenzo il Magnifico, del 1471, nel prologo della quale l'Angelo dice:

> Senza tumulto stien le voci chete
> Massimamente poi quando si canta.

Dell'ornamento della musica non vollero privarsi i primi informi tentativi della nuova drammatica profana in sul finire del secolo decimoquinto. Infatti nel primo di tali drammi, l'*Orfeo* del Poliziano, rappresentato a Mantova nello stesso anno 1471, alla canzone d'Aristeo, al coro delle Driadi, alla preghiera d'Orfeo, agli spiriti infernali e al coro delle Baccanti mise le note un tal Germi, di cui manca ogni notizia, sì come Giampietro della Viola, pure a Mantova nel 1486, alla *Rappresentazione di Febo e Pitone o di Dafne.*

Se nessuna notizia abbiamo di quella *Conversione di San Paolo* di un Francesco Beverini che il cardinale Riario avrebbe fatto rappresentare a Roma con accompagnamento musicale nel 1480, sappiamo invece che parte non indifferente ebbero musica e canto in quella festa detta di Paradiso, opera del Bellincioni, fatta a Milano nel 1489, e in altre consimili. Parimenti in tutte quelle così dette commedie e farse e egloghe che si rappresentarono in quelli anni e nei seguenti per lo più nelle Corti, troviamo che in qualche modo la musica ebbe sempre parte; così, per esempio, nella farsa del Sanna-

zaro rappresentata in Napoli il 4 marzo 1492, Letizia viene accompagnata da tre compagne che suonavano la viola, cornamusa, flauto e una ribecca; nell'*Amicizia,* commedia di Jacopo Nardi, data nel 1494, quattro stanze furono cantate sulla lira davanti alla Signoria di Firenze; nella *Panfila* del Pistoia, rappresentata a Ferrara nel 1499, furono canzonette alla fine degli atti, e altrettanto sarà avvenuto per altri di quei drammi mescidati e di quelle egloghe cortigiane per cui andarono famose le corti di Urbino, di Ferrara e di Mantova.

Nè di musica fu privo quel tentativo di far cosa nuova nella drammatica nostra che piacque allo stesso Giraldi con l'*Egle,* poichè al medesimo modo si legge in fronte alla prima stampa...: « Fece la musica M. Antonio dal Cornetto ».

Sempre ignoriamo quale estensione avessero queste musiche, e se, oltre ai cori, anche accompagnassero altre parti. A questa ipotesi più larga lascia adito quanto scrisse il Dolce a proposito della rappresentazione di due sue tragedie.

... Le frasi « fece la musica, col canto; eccellenza di musica », che ricorrono ne' tre luoghi sopra riferiti, non autorizzano a restringere musica e canto ai soli cori; all'incontro stanno le affermazioni dei trattatisti e parecchie altre notizie, principalissima quella della famosa recita dell'*Edipo* del Giustiniani fatta nel 1585 al teatro Olimpico di Vicenza, a proposito della quale Filippo Pigafetta scriveva in una lettera che « il coro era formato da quindici persone, sette per parte ed il capo loro nel mezzo, il quale coro in piacevol parlare ed armonia adempì l'ufficio suo » e la musica di esso coro, composta da Andrea Gabrielli, ci rimane in un rarissimo libretto. Parimenti sappiamo che furono musicati i cori della *Canace* dello Speroni, e la musica era conosciuta ancora alla metà del secolo decimottavo, ma a me non riuscì d'averne notizia.

Nè diversamente accadeva per le commedie; già alla rappresentazione della prima di esse in prosa, la *Calandria,* data in Urbino nel 1513, non furono dimenticate dal Castiglione (nella nota lettera in cui descrisse l'apparato) « le musiche bizzarre di questa Commedia, tutte nascoste e in diversi lochi »; nè diversamente è da supporre che si facesse per le rappresentazioni alla corte di Leone X, come sappiamo che parte importante ebbe la musica di Lione nel 1548. Il Machiavelli non si peritò d'introdurre lo spunto di una canzonetta nel testo della *Mandragola,* la quale non mancò d'intermedi (1525), come non ne mancò alcuna delle tante commedie di quel secolo decimosesto, sì che è cosa presso che superflua enumerarne pur una.

E neppure la musica si limitò agli intermedi; intorno al 1555 don Nicola Vicentino, condannando in un suo trattato l'uso invalso d'innestare nelle messe madrigali e villotte e canzonette francesi dice: « che il tempio di Dio par quasi sia diventato luogo da recitare cose lascive e ridiculose, come se 'l si fusse in una scena, ov'è lecito recitare ogni sorta di musica da buffoni ridiculosa e lasciva ».

Quale importanza a poco a poco assumessero gli intermedi sì da offuscare la commedia è noto; il Lasca ne mosse lamento nel prologo alla *Strega* e scrisse un noto madrigale:

La Commedia che si duol degli Intermezzi.

Misera, da costor che già trovati
  Fur per servirmi e per mio ornamento
  Lacerar tutta e consumarmi sento.
Questi empi e scellerati a poco a poco
  Preso han lena e vigore
  E tanto hanno or favore
  Ch'ognun di me si prende scherno e gioco;
  E sol dalla brigata
  S'aspetta e brama e guata
  La maraviglia, ohimè, degli intermedi.
  E se tu non provvedi
  Mi fia tosto da loro tolto la vita;
    Misericordia, Febo, aita, aita!

Ciò non toglie che lo stesso Lasca, cedendo al favor popolare, oltre agli intermedi introducesse una specie di cori anche in alcuna delle sue commedie, a dispetto di Aristotele e de' suoi critici.

ANGELO SOLERTI.

La musica nella « commedia dell'arte » e uno « scenario » di Orlando di Lasso.

Massimo Troiano, musico alla Corte di Baviera, così descrive nei suoi *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati, e delle cose più notabili fatte nelle suntuose nozze,* ecc. la commedia *La cortegiana innamorata* che Orlando di Lasso improvvisò nel 1568, appunto alla Corte di Baviera, per invito del duca Guglielmo:

... Da l'altro canto della scena uscì messere Orlando, vestito da Magnifico (Pantalon dei Bisognosi), con giubbone di raso cremesino, con calze alla Venetiana, di scarlatto: et una veste nera, lunga in sino a terra con una maschera, ch'in vederla forzava la gente a ridere: con un liuto nelle mani, sonando e cantando:

« chi passa per questa strada,
« e non sospira, beato sè... »

e dopo che due volte la replicò lassò il lauto et a lamentarsi dell'Amore incominciò et a dire: « O povero Pantalone, che per questa strada non può passare senza mandare sospiri all'aera, e lagrime al suolo della terra »: tutti a chi più posseva a mostrare i denti dalle risa incominciaro, et insino, che Pantalone stette in scena, altro che smascellamenti, di ridere, non si udiva, e tanto più che appresso dopo, che Pantalone, un lungo frappamento fece solo, o con la sua Camilla: uscì il Zanne, che già molti anni erano che visto non aveva il suo Pantalone, e sconosciutolo spenzeratamente caminando, diede al Pantalone un grande urtone: e contrastano l'uno con l'altro, alla fine si nascosero: e lì, per la allegrezza il Zanne, pigliò in spalla lo suo Patrone, e voltizzanno a guisa di ruota di molino quanto più hebbe cielo di durare girò: e similmente il Pantalone al Zanne fece lo medesimo: alla fine, tutti due andarono per terra; poscia alzati, e fatti alcuni ragionamenti, il Zanne adimanda al Patrone, come stava la sua antica poltrona, moglie di Pantalone, e gli dà nuova che era già morta e lì come a lupi si misero ad urlare, e Zanne a spargere lacrime, pensando « a' i maccarù e sbruffedéi », che per lo addietro mangiar fatto l'havea: lassato il pianto, tornaro in allegrezza et il Patrone accorda Zanni che vada a portar pollastri, alla sua amante Camilla: Zanni li promette parlar per lui, e fece il contrario: il Pantalone se ne entrò dalla scena, et il Zanne tutto pauroso, a casa di Camilla se ne andò; Camilla se ne innamora di Zanne (e questo non è di meraviglia, che spesse volte le donne lassano il buono, ed al peggior s'appigliano), e lo fece intrare in casa. E qui fece una musica di cinque viuole da gamba, et altre voci: hor pensa si questo fu atto ridiculoso o no, che per Dio vi giuro che a quante commedie stato io sono, mai vide tanto di core ridere... (1).

MASSIMO TROIANO.

Strumenti e cantori nella « Rappresentazione di Anima e Corpo ».

Volendo rappresentare in palco la presente opera, o vero altre simili, e seguire gli avvertimenti del signor Emilio del Cavaliere... par necessario che ogni cosa debba essere in eccellenza: che il can-

(1) La canzone « Chi passa per questa strada » con la musica dell'Azzaiolo è nella *Rivista Musicale Italiana*, XXI, pag. 90, pubblicata da O. Chiselotti.

tante abbia bella voce, bene intuonata e che la porti salda, che canti con affetto, piano e forte, senza passaggi, et in particolare che esprima bene le parole chè siano intese, et le accompagni con gesti et motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, chè sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto.

Gli stromenti siano bene sonati, e più e meno in numero secondo il luogo, o sia teatro o vero sala, quale per essere proporzionata a questa recitazione in musica, non doveria esser capace, al più, che di mille persone, le quali stessero a sedere commodamente, per maggior silenzio e soddisfazione loro: chè, rappresentandosi in sale molto grandi, non è possibile far sentire a tutti la parola, onde sarebbe necessitato il cantante a forzar la voce, per la qual causa l'affetto scema, e la tanta musica, mancando all'udito la parola, viene noiosa. Gli stromenti, perchè non siano veduti, si debbano suonare dietro le tele della scena, e da persone che vadino secondando chi canta, e senza diminuzioni, e pieno. E, per dar qualche lume di quelli che in luogo simile per prova hanno servito, una Lira doppia, un Clavicembalo, un Chitarrone o Tiorba che si dica, insieme fanno buonissimo effetto, come ancora un Organo suave con un Chitarrone.

Et il signor Emilio laudarebbe mutare stromenti conforme all'affetto del recitante; e giudica che simili rappresentazioni in musica non sia bene che passino due ore, et che debbano distribuirsi in atti; e li personaggi vagamente vestiti, e con varietà. Il passar da un effetto all'altro contrario, come dal mesto all'allegro, dal feroce al mite, e simili, commuove grandemente. Quando si è cantato un poco a solo, è bene far cantar i cori, et variare spesso i tuoni; e che canti ora soprano, ora basso, ora contralto, ora tenore: et che l'arie e le musiche non siino simili, ma variate con molte proporzioni, cioè triple sestuple, e di binario, et adornate di echi e d'invenzioni più che si può, come in particolare di balli...

ALESSANDRO GUIDOTTI.

La « nuova maniera di canto » di J. Peri.

Prima ch'io vi porga queste Musiche mie, ho stimato convenirmisi farvi noto quello che m'ha indotto a ritrovare questa nuova maniera di canto... Benchè dal signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse

fatta udire la nostra musica sulle scene; piacque nondimeno a' signori Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594), che io, adoperandola in altra guisa, *mettessi sotto le note* la favola di *Dafne*, dal signor Ottavio composta, per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell'età nostra. Onde, veduto che si trattava di poesia dramatica e che però si doveva imitar' col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana...

E per ciò, tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi poemi; e considerai che quella sorte di voce, che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamavano diastematica (quasi trattenuta e sospesa), potesse in parte affrettarsi, e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti, e quegli della favella spediti e veloci, et accomodarsi al proposito mio (come l'accomodavano anch'essi, leggendo le poesie et i versi eroici), avvicinandosi all'altra del ragionare, la quale continuata appellavano: il che i nostri moderni (benchè forse ad altro fine) hanno ancor fatto nelle musiche loro. Conobbi, parimente, nel nostro parlare alcune voci intonarsi in guisa che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella passarsi per altre molte che non si intuonano, finchè si ritorni ad altra capace di movimento di nuova consonanza. Et avuto riguardo a que' modi et a quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or più or meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone proporzioni, finchè, scorrendo per varie note, la voce di chi ragiona arrivasse a quello che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuovo concento. E questo non solo perchè il corso del ragionare non ferisse l'orecchio (quasi intoppando negli incontri delle ripercosse corde, dalle consonanze più spesse) o non paresse in un certo modo ballare al moto del basso, e principalmente nelle cose o meste o gravi, richiedendo per natura l'altre più liete più spessi movimenti: ma ancora perchè l'uso delle false, o scemasse o ricoprisse quel vantaggio che ci s'aggiugne dalla necessità di intonare ogni nota: di che, per ciò fare, potevan forse aver manco bisogno l'antiche musiche.

E però, sì come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole usato, così ho creduto esser quello che solo possa donarcisi dalla nostra musica, per accomodarsi alla nostra favella. Onde fatta udire a quei Signori la mia openione, dimostrai loro questo nuovo modo di cantare, e piacque sommamente, non pure al signor Jacopo, il quale aveva di già composte arie bellissime per quella favola, ma al signor Pietro Strozzi, al signor Francesco Cini, et ad altri molti intendentissimi gentiluomini (chè nella nobiltà fiorisce oggi la musica), come anco a quella famosa, che si può chiamare Euterpe dell'età nostra, la signora Vettoria Archilei: la quale ha sempre fatte degne del cantar suo le musiche mie, adornandole non pure di quei gruppi e di quei lunghi giri di voce semplici e doppi, che dalla vivezza dell'ingegno suo son ritrovati ad ogn'ora, più per ubbidire all'uso de' nostri tempi, che perch'ella stimi consistere in essi la bellezza e la forza del nostro cantare, ma anco di quelle e vaghezze e leggiadrie che non si possono scrivere, e scrivendole non si imparono da gli scritti...

Jacopo Peri.

Il metodo di canto di Giulio Caccini.

Se gli studi della musica fatti da me intorno alla nobile maniera di cantare, dal famoso Scipione del Palla mio maestro appresa, et altre mie composizioni di più madrigali et arie, composti da me in diversi tempi, io non ho fino ad ora manifestati, ciò è addivenuto dal non istimare io: parendo a me che assai di onore ricevessero dette mie musiche, e molto più del merito loro, veggendole continovamente esercitate da i più famosi cantori e cantatrici d'Italia, et altri nobili amatori di questa professione.

Ma ora, veggendo andare attorno molte di esse lacere e guaste, et inoltre malamente adoperarsi quei lunghi giri di voci semplici e doppi, cioè raddoppiate, intrecciate l'una nell'altra, ritrovate da me per isfuggire quella antica maniera di passaggi che già si costumarono, più propria per gli strumenti di fiato e di corde che per le voci, et altresì usarsi indifferentemente il crescere o scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi, et altri cotali ornamenti alla buona maniera di cantare; sono stato necessitato, et anco mosso da amici, di far istampare dette mie musiche; et in questa mia prima impressione con questo discorso ai lettori mostrare le cagioni che

m'indussero a simil modo di canto per una voce sola, affine che, non essendosi ne' moderni tempi passati costumate (ch'io sappia) musiche di quella intera grazia ch'io sento nel mio animo risonare, io ne possa in questi scritti lasciare alcun vestigio, e che altri possa giungere alla perfezione, chè *Poca favilla gran fiamma seconda.*

Io veramente nei tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima Camerata dell'Illustrissimo Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, ove concorreva non solo gran parte della nobiltà, ma ancora i primi musici et ingegnosi uomini, e poeti e filosofi della città, avendola frequentata anch'io, posso dire d'avere appreso più dai loro dotti ragionari, che in più di trent'anni non ho fatto nel contrappunto; imperò che questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario, a volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti che ammirano gli scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche: e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine di passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, et in ogni qualità di musiche, pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati e gridati per solenni cantori.

Veduto adunque, si com'io dico, che tali musiche e musici non davano altro diletto fuor di quello che poteva l'armonia dare all'udito solo, poi che non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all'uso comune, con le parti di mezzo tocche dall'istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro. Là onde, dato principio in quei tempi a quei canti per una voce sola, parendo a me che avessero più forza per dilettare e muovere, che le più voci insieme, composi, in quei tempi, i madrigali *Perfidissimo volto*; *Vedrò 'l mio Sol*; *Dovrò dunque morire,* e simili; e particolarmente l'aria

sopra l'Egloga del Sannazaro *Itene a l'ombra degli ameni faggi*, in quello stile proprio, che poi mi servì per le favole che in Firenze si sono rappresentate cantando.

I quali madrigali et aria uditi in essa camerata con amorevole applauso et esortazioni ad eseguire il mio presupposto fine per tal cammino, mi mossero a trasferirmi a Roma per darne saggio anche quivi: ove fatti udire detti madrigali et aria in casa del signor Nero Neri a molti gentiluomini, che quivi s'adunavano, e particolarmente al signor Lione Strozzi, tutti possono rendere buona testimonianza quanto mi esortassero a continovare l'incominciata impresa, dicendomi perfino a quei tempi non avere udito mai armonia d'una voce sola, sopra un semplice strumento di corda, che avesse avuto tanta forza di muovere l'affetto dell'animo quanto quei madrigali; sì per lo nuovo stile di essi, come perchè costumandosi anco in quei tempi per una voce sola i madrigali stampati a più voci, non pareva loro, che per l'artifizio delle parti corrispondenti fra loro, la parte sola del soprano di per sola cantata avesse in sè affetto alcuno.

Onde ritornato io a Firenze, e considerato che altresì in quei tempi si usavano per i musici alcune canzonette per lo più di parole vili, le quali pareva a me che non si convenissero, e che tra gli uomini intendenti non si stimassero; mi venne anco pensiero, per sollevamento tal volta degli animi oppressi, comporre qualche canzonetta a uso di aria per potere usare in conserto di più strumenti di corde; e comunicato questo mio pensiero a molti gentiluomini della città, fui compiaciuto cortesemente da essi di molte canzonette di misure varie di versi, sì come anche appresso dal signor Gabriello Chiabrera, che in molte copie, et assai diversificate da tutte l'altre ne fui favorito...

... Ne i quali, così ne' madrigali come nelle arie, ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole, ricercando quelle corde più o meno affettuose, secondo i sentimenti di esse, e che particolarmente avessero grazia, avendo ascosto in esse quanto più ho potuto l'arte del contrappunto, e posato le consonanze delle sillabe lunghe, e fuggito le brevi et osservato l'istessa regola nel fare i passaggi: benchè per un certo adornamento io abbia usato talora alcune poche crome, fino al valor di un quarto di battuta o una mezza il più sopra sillabe brevi per lo più, le quali, perchè passano tosto e non sono passaggi ma un certo accrescimento di grazia, si possono permettere, et anco per che il giudicio speciale fa ad ogni regola patire qualche eccezione.

Ma, perchè di sopra io ho detto essere malamente adoperati quei lunghi giri di voce, è d'avvertire che i passaggi non sono stati ritrovati per che siano necessarii alla buona maniera di cantare, ma credo io piuttosto per una certa titillazione a gli orecchi di quelli che meno intendono che cosa sia cantare con affetto; chè, se ciò sapessero, indubitatamente i passaggi sarebbero abborriti, non essendo cosa più contraria di loro all'effetto. Onde per ciò ho detto malamente adoprarsi que' lunghi giri di voce, però che da me sono stati introdotti così per servirsene in quelle musiche meno affettuose, e sopra sillabe lunghe, e no brevi, et in cadenze finali; non facendo di mestieri nel resto intorno alle vocali altra osservanza per detti lunghi giri se non che la vocale « u » fa miglior effetto nella voce del soprano che del tenore, e la vocale « i » meglio nel tenore che la vocale « u »; essendo le rimanenti tutte in uso comune, sebbene più sonore le aperte che le chiuse, come anco più proprie e più facili per esercitare la disposizione.

Et acciò che ancora, seppure si debbono questi giri di voce usare, si facciano con qualche regola nelle mie opere osservata, e non a caso o sulla pratica del contrappunto, onde sarebbe di mestieri pensarli prima nelle opere che altri vuol cantar solo, e fare maniera in essi, nè promettersi che il contrappunto sia bastevole: però che alla buona maniera di comporre e cantare in questo stile serve molto più l'intelligenza del concetto e delle parole, il gusto e l'imitazione di esso così nelle corde affettuose come nello esprimerlo con affetto cantando, che non serve il contrappunto; essendomi io servito di esso per accordar solo le due parti insieme e sfuggire certi errori notabili, e legare alcune durezze più per accompagnamento dello affetto che per usar arte; sì come anco si vede, che migliore effetto farà e diletterà più un'aria o un madrigale in cotale stile composto su 'l gusto del concetto delle parole datele, che abbia buona maniera di cantare, che non farà un altro con tutta l'arte del contrappunto: di che non si potrà rendere migliore ragione che la prova istessa.

GIULIO CACCINI.

L'esecuzione della « Dafne ».

... E qui s'ingannano molti, i quali s'affaticano in far gruppi, trilli, passaggi ed esclamazioni, senza aver riguardo per che fine e a che proposito. Non intendo già privarmi di questi adornamenti,

ma voglio che s'adoperino a tempo e luogo come nelle canzoni de' cori, come nell'ottava *Chi da' lacci d'amor vive disciolto,* la quale si vede ch'è messa in quel luogo a posta per far sentire la grazia e la disposizione del cantore, il che felicemente conseguì la signora Caterina Martinelli, la quale con tanta leggiadria la cantò, ch'empiè di diletto e di meraviglia tutto il teatro. Richiedesi ancora l'esquisitezza del canto ne' terzetti ultimi: *Non curi la mia pianta o fiamma o gelo*, dove può il buon cantore spiegar tutte quelle maggiori leggiadrie che richiegga il canto, le quali tutte s'udirono dalla voce del signor Francesco Rasi, che, oltre a tante qualità, è nel canto singularissimo. Ma dove la favola non lo ricerca, lascisi del tutto ogni ornamento; per non fare come quel pittore, che sapendo ben dipignere il cipresso, lo dipingeva per tutto. Procurisi in quella vece di scolpir le sillabe, per far bene intendere le parole, e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch'il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole...

... Primieramente avvertiscasi che gli strumenti che devono accompagnare le voci sole, sieno situati in luogo da vedere in viso i recitanti acciò meglio sentendosi vadano unitamente; procurisi che l'armonia non sia nè troppa, nè poca, ma tale che regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole; il modo del sonare sia senza adornamenti, avendo riguardo di non ripercuotere la consonanza cantata, ma quelle che più possono aiutarla, mantenendo sempre l'armonia viva. Innanzi al calar della tenda, per render attenti gli uditori, suonisi una sinfonia composta di diversi istrumenti quali servono per accompagnare i cori e sonare i ritornelli...

MARCO DA GAGLIANO.

Cantanti e castrati.

... I mali effetti, che io dico che produce nella musica il cantare troppo d'artifizio, sono in prima che con le fughe si confondono malamente le parole; perchè cantandosi a più voci, dovunque sarà fuga, mentre una parte canterà una parola, necessariamente un'altra parte ne canterà un'altra diversa; con che si vengono a confondere talmente le parole insieme, che non si sente mai quello che si dica, che è l'anima del canto, e quello che più d'ogn'altra cosa importa, e nella musica ha da muovere con diletto, in che consiste il suo fine.

Secondariamente, a questa confusione di parole si aggiunge la mischia della fuga; la quale non potendo avere riguardo nel tempo delle sue note a quel che ricercherebbe ogni parola conforme a i suoi propri accenti, ed alla lunghezza o brevità delle sue proprie sillabe, perchè ha necessità la fuga di seguitare nelle sue note l'ordine suo proprio; non si può dire quanto malamente perciò faccia pronunziare la maggior parte delle parole, oltre del profferirle così mescolate insieme e confuse; e quanto più è artificiosa la fuga, tanto peggio fa in questa parte; onde spesso ne nasce nel canto quello strano mormorio di voci non intese, che ben con ragione suol dirsi per beffa la braccheria; e de' più sensati pochi vi sono che nella musica la possano sentire.

Vi è di più, per terzo disordine, che le musiche troppo artifiziose, con tante sottigliezze di contrappunti, vengono a fare melodie di tal sorte, che bene spesso si sente in esse l'allegro, dove averebbe da stare il malinconico; lo spiritoso e bizzarro, dove più tosto anderebbe il pietoso; il leggiero o vezzoso, dove meglio sarebbe il grave; e così per lo contrario: de' quali difetti le composizioni de' maestri passati sono piene; onde è che i buoni musici non le possono ora cantare con gusto; perchè in effetto son belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non di uomini vivi.

I maestri dell'età passata hanno saputo benissimo l'arte della musica, ma pochi hanno saputo con giudizio adoperarla; le composizioni loro son piene di sottilissimi artifizi, come si vede del Soriano, d'uno de' Nanini, e di molti altri che potrei nominare; ma però con queste imperfezioni che io dico, alle quali essi non avevano punto di mira; anzi badavano tanto poco che le loro note accompagnassero bene le parole, che di alcuni di loro, e de' migliori, si conta che bene spesso facevano composizioni di semplici note, alle quali, quando erano finite, adattavano poi quelle parole che meglio venivano loro alla mano.

I maestri dell'età nostra non fanno così, ma con più giudizio, non si curando di ostentare in ogni luogo gli artifizi che pure sanno, quando si canta a più voci, più tosto che le odiose braccherie, usano certi dolcissimi concertini, che così li chiamano; le fughe le usano parcamente in pochi luoghi, ma che siano molto a proposito e per lo più assai brevi; nè fanno caso che paiano troppo facili, purchè non confondano le parole, nè il loro senso: le interrompono bene spesso

con pause, acciocchè le parti si diano tempo l'una all'altra, e ciascuna di esse spicchi bene le sue parole; più delle fughe usano le imitazioni, con le quali forse si può scherzare con più leggiadria, essendovi maggior campo da metterle in opera sopra ogni nota: più che negli artifizi sottili premono negli affetti, nelle grazie e nella viva espressione de' sensi di quello che si canta; che è quello che veramente rapisce e fa da dovero andare in estasi.

Nel canto poi, di cui solo rimane a parlare, si hanno pur da considerar più cose; perchè oltre della diversità del cantar solo, o in compagnia, si può considerar ancora e la bontà delle voci, e l'arte di chi canta, e finalmente la bellezza delle composizioni che si pigliano a cantare. Il cantar solo ricerca o dolcezza di voce o esquisitezza di arte: ma l'uno e l'altro adoperato con giudizio, perchè altrimenti non si sa nulla.

V. S. mi lodò de' tempi addietro Lodovico, falsetto, da me pur conosciuto, benchè nella mia età puerile, dicendo che una nota lunga ben cantata da lui, come quasi sempre egli soleva fare, gli piaceva assai più che tutti i passaggi de' moderni; io le risposi che Lodovico cantava con giudizio: perchè, avendo egli dolcissima voce di falsetto, ma non sapendo molto dell'arte, non usava quasi mai nè passaggi, nè altre grazie nel cantare, che solo un bel mettere di voce e un finir con grazia con quelle sue note lunghe, che per la dolcezza della sua voce piacevano assai. Però nell'istesso tempo, o poco dopo, fiorì anche Giuseppino tenore, il quale per la medesima ragione di conoscere il suo talento e valersene, faceva tutto il contrario.

La voce di Giuseppino non era buona, ma aveva egli grandissima disposizione e dell'arte non sapeva tanto che finisse il mondo: ma i passaggi gli erano naturali. Cantava egli perciò con giudizio quanto a se stesso, perchè si valeva del proprio talento: non si sentiva da lui quasi mai una nota lunga, se non era con trillo tremolante; tutto il suo cantare erano passaggi; ma quanto agli altri non cantava con giudizio; perchè più delle volte metteva i passaggi, dove non andavano: non si sapeva mai se il suo cantare era allegro o malinconico, perchè era sempre di una sorte, o, per dir meglio, in ogni cosa, o a proposito o a sproposito che fosse, era sempre allegro per la velocità delle note, che egli di continovo profferiva; senza sapere, credo io, egli stesso quali note fossero.

Mi ricordo anche a quei tempi, ma con miglior garbo, di Melchior basso, che aveva la mia grazia, e che oltre l'eccellente disposizione,

aveva anche modi che dopo di lui sono restati a i bassi per regole del cantar grazioso. Mi ricordo di Gio. Luca falsetto, gran cantore di gorge e di passaggi, che andava alto alle stelle; di Orazietto, buonissimo cantante o di falsetto o di tenore; di Ottaviuccio e del Verovio, tenori famosi, e tutti tre questi ultimi cantarono nel mio *Carro*.

Però tutti costoro, da' trilli e passaggi in poi e da un buon mettere di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte del piano e del forte, del crescere la voce a poco a poco, dello smorzarla con grazia, dell'espressione degli affetti, del secondar con giudizio le parole e i loro sensi; del rallegrar la voce o immalinconirla; del farla pietosa o ardita quando bisogni, e di simili altre galanterie, che oggidì dai cantori si fanno in eccellenza bene; in quei tempi non se ne ragionava, nè in Roma almeno se ne seppe mai novella, infinchè dalla buona scuola di Firenze non ce la portò ne' suoi ultimi anni il signor Emilio de' Cavalieri che, prima di tutti, ne diede in Roma buon saggio in una Rappresentazioncella nell'Oratorio della Chiesa Nuova, alla quale io, assai giovanetto, mi trovai presente...

... Ma lasciando delle altre voci, per dire un poco de' soprani, che sono il maggiore ornamento della musica, V. S. vuol paragonare i falsetti di quei tempi co' i soprani naturali de' castrati che ora abbiamo in tanta abbondanza. Chi cantò mai in quei tempi come un Guidobaldo, un cavalier Loreto, un Gregorio, un Angeluccio, un Marc'Antonio e tanti altri che potrei nominare? Il più che si poteva fare allora era avere un buon fanciullo; ma quelli, quando cominciavano a sapere qualche cosa, perdevano la voce; e mentre pur l'avevano, come persone che per l'età non avevano giudizio, anche cantavano senza gusto e senza grazia, come cose appunto imparate a mente, che alle volte a sentirli mi davano certe strappate di corda insopportabili.

I soprani di oggi, persone di giudizio, di età, di sentimento e di perizia nell'arte esquisita cantano le loro cose con grazia, con gusto, con vero garbo; vestendosi degli affetti rapiscono a sentirli. Di tali soprani in persone di giudizio, l'età passata non vide altri che un padre Soto, e da poi il padre Girolamo, che più presto della nostra che della passata età si può dire. Noi oggi ne abbiamo piene tutte le Corti, tutte le Cappelle; e oltre de' castrati, dove erano ne' tempi addietro quelle tante donne cantatrici, che oggi abbiamo con singolar eccellenza? Una Giulia, o Lulla, come chiamano, che io pure arrivai a conoscere ma non negli anni suoi più fioriti, perchè

era bella e cantava un poco ad aria qualche villanella sul cembalo, o che so io? Nell'età de' nostri padri s'indusse un duca a rubarla, e vi fu perciò molto scompiglio. Vittoria, compagna di lei, sebbene non era bella, perchè cantava bene con arte e aveva buona voce, i Gran Duchi di Toscana la tennero al loro servigio molto ben trattata in fin che visse. Ma Ippolita del cardinale Montalto, più moderna, che credo che ancor viva, passò battaglia [; e] nelle nozze del Gran Duca Cosimo, alle musiche delle quali vi fu concorso de' migliori cantanti di tutta l'Italia insieme.

Oggi in Roma sola quante ne abbiamo? quante ne abbiamo avute pochi anni addietro? Chi non va fuor di sè sentendo cantare la signora Leonora col suo arcileuto così francamente e bizzarramente toccato? Chi può dar sentenza qual sia migliore oggi fra lor due, o la signora Leonora o la signora Caterina sua sorella? Chi ha sentito e veduto, come io, la signora Adriana loro madre, negli anni più giovanili di quella bellezza che il mondo sa, a Posillipo in mare dentro una filuga, con la sua arpa dorata in mano, bisogna ben che confessi che a' tempi nostri ancora si sono trovate in quei lidi le sirene, ma sirene benefiche e adorne quanto di bellezza altrettanto di virtù, non come quelle antiche malefiche e micidiali. E la signora Maddalena con la sua sorella, che chiamano le Lolle, e furono le prime dopo il mio ritorno di Levante, che io sentissi in Roma cantar bene; e la signora Sofonisba, che ora ne invola invidiosa lontananza, ed a cui pochi anni addietro faceva Roma applausi così grandi, più che giammai facesse ad alcuno antico nel teatro di Marcello. Chi fu mai nell'età presente che le pareggiasse? forse la Cammilluccia, che con tante sue sorelle e figliuole faceva parere la sua casa un Monte Parnasso con tutte le Muse?

Ma quelle sono state pure di questa nostra età, e così la signora Lucrezia Moretti, del cardinale Borghese, oggi viva e sana: e la Laudomia del Muti, che morì non è molto. Fioriscono anche ora più che mai le Campane, la Valeri e tante altre in cantare famose; fra le quali il contralto della signora Santa tre o quattro anni fa, che io la sentii, era una cosa gentilissima. Potrei dire di alcun'altra e pur di gran nome, di cui taccio, perchè a celebrarla solo per buona cantatrice, per la sua qualità, mi parrebbe di farle torto. Taccio similmente della sorella della signora Adriana da me non conosciuta, la quale intendo che in Germania, dove fu chiamata a' servizi dell'Imperatore, fa grande onore a questa nostra età; e così anche della signora Francesca Caccini, figliuola del nostro Romano,

detta in Toscana la Cecchina, che in Firenze dove pure io in mia gioventù la sentii, e per la musica tanto in cantare quanto in comporre, e per la poesia non meno latina che toscana, è stata molti anni in grande ammirazione; perchè il mio intento qui, come ho già detto, è di far menzione solamente di quelle non pur da me sentite, ma che abbiano fiorito, o che fioriscono in Roma, chè a voler ricercare tutte le altre dell'altre città e paesi troppo ci sarebbe che fare...

PIETRO DELLA VALLE.

L'opera come spettacolo.

Per libretto d'opera del seicento s'intende comunemente, dagli storici della musica, quell'intreccio scenico fatto di assurdità drammatiche e di banalità sentimentali che, perduta la traccia del libretto mitologico alla Rinuccini o alla Salvatori, elegante ed ellenistico, smarritosi più tardi nel dedalo delle rievocazioni di fatti o di personaggi storici, fu rimesso su la buona strada da Apostolo Zeno sul finire del secolo. Questo è il succo di tutto ciò che sappiamo intorno a quel prodotto artistico. Ed è troppo poco perchè, a mio credere, il libretto dovrebbe costituire la base della storia dell'opera; soprattutto poi, come dimostrerò, nel seicento. Ma è naturale che questo ancora non sia. Perchè gli storici, affrontando quest'argomento, si sono trovati di fronte ad uno dei più difficili problemi che possa presentare la storia della letteratura italiana. Ed essendo essi, in generale, non italiani, nè bene possedendo, salvo pochissimi, la lingua e la letteratura del nostro paese, hanno inconsciamente risolto la questione nel modo che si presentava loro più ovvio e più facile. Non vi ha mente, per coscienziosa e serena che sia, che, di fronte a problemi troppo complessi e che richiedono una urgente soluzione, non sia condotta a far loro violenza, senza avvedersene, allo scopo di semplificarli e di poterli assoggettare ad una chiara e comprensiva sistemazione.

Così è stato osservato, non senza spirito, che il libretto del seicento può ridursi tutto ad una formula elementare che noi renderemo ancor più semplice; il personaggio A ama il personaggio B, che viceversa ama quello C, e via di seguito sino all'ultimo X, che naturalmente ama il primo A. Le complicazioni che possono sorgere non mutano per nulla la fondamentale banalità e assurdità di questo schema; il quale poi non impedisce che la soluzione finale

sia sempre la migliore nel migliore dei mondi possibili: il così detto *lieto fine*. L'osservazione è esatta, ma essa può servire soltanto a provare che il libretto del seicento presenta uno scarso interesse *umano*, o, per dirla con parola più chiara, psicologico. Cosa del resto molto naturale; perchè i seicentisti non erano nè romantici nè figli di romantici. Ma ciò non esclude che esso libretto possa presentare un interesse di altro genere e di natura altamente estetica.

Passiamo ad altra osservazione che è stata fatta e ripetuta più volte sul libretto del seicento. È stato detto che, in mano dei Veneziani, nei teatri costruiti, quasi tutti, dalle grandi famiglie dogali e aperti da queste (come il Grimano di S. Giovanni Crisostomo, il Vendramino di S. Salvatore, il teatro della famiglia Tron di S. Cassiano, il Giustiniano di S. Moisè, e via dicendo) la « favola per musica », di argomento mitologico e perciò aristocratico, divenne « opera » di argomento storico e, perciò, popolare.

Ma questa osservazione ha un valore affatto secondario e collaterale. Perchè, come dimostrerò, questa predilezione per gli argomenti storici ad altro non serviva che a mettere in valore l'elemento più vitale dell'opera del seicento: l'elemento pittorico e meccanico (ovvero, in una sola parola: plastico), che si manifesta nel lusso delle decorazioni sceniche, nella ricchezza e varietà degli scenari, nella stravaganza delle macchine *volanti*, ecc. Infatti si ingannano coloro i quali credono che quel passaggio dal mito alla storia denoti una tendenza verso un contenuto più psicologico e più realistico del libretto. Basta leggere un qualunque lavoro del periodo che va dal 1550 al 1590 per convincersi del contrario. Invece, non è stato visto dagli storici che l'abbandono degli argomenti mitologici in favore degli storici; mentre è un indizio dell'importanza predominante della scenografia nell'opera, cela poi, anche, una vera e propria reazione contro il gracile ellenismo accademico dei Fiorentini. E, come proveremo, costituisce una specie di minuscolo *Sturm und Drang* dell'opera in musica contro le famose regole aristoteliche dell'unità di luogo, dell'unità di tempo, del verisimile e via dicendo. Uno *Sturm und Drang*, si capisce, quale il seicento poteva dare: cioè, anche esso, in fondo, accademico e letterario quanto l'ellenismo che combatteva, ma che, tuttavia, poggiava su di una base di cultura assolutamente italiana: la cultura plastica. L'opera del seicento, infatti, non è classica nel senso che è affermato dal Dent (il solo autore, del resto, che abbia visto, in qualche modo, l'importanza, ma non il predominio della scenografia nell'opera, almeno

per quanto riguarda il periodo scarlattiano). È invece anticlassica: ossia di reazione al classicismo antiquario dei Fiorentini.

Finalmente, si è anche osservato che i personaggi del libretto a base storica nulla hanno di storico: nè il linguaggio, nè i costumi, nè le azioni; nulla, eccetto che il nome. Nemmeno i loro vestiti erano storici; i vestiaristi dell'epoca si prendevano, a questo proposito, le più assurde libertà. Anche qui si è esagerato nel biasimare partendo dal punto di vista moderno (e, perchè moderno, falso) della *rievocazione* storica e non si è osservato che la maggior parte dei libretti si prendono cura di distinguere la parte storica dalla parte fantastica degli « argomenti » premessi al testo poetico: segno che i poeti sapevano quel che facevano. Ma non metteva conto, in verità, di fare quella banale osservazione. Infatti, la cosa è troppo naturale, non essendoci alcuna ragione perchè questi personaggi debbano essere diversi da quelli mitologici dei quali abbiamo già parlato. Gli uni e gli altri sono figli dello stesso secolo e il secolo non aveva nè occhi, nè sentimenti, nè nervi, per ciò che noi chiamiamo « psicologia » del personaggio drammatico.

Il libretto del seicento presenta, dunque, uno scarsissimo interesse psicologico e drammatico. E gli storici, che non hanno ancora nè studiato nè intravveduto quello che è il vero fondamento dell'opera in musica (la scenografia) e che servì a renderla popolare, furono tutti condotti a rifarsi sulla musica della delusione patita leggendo qualche libretto dell'epoca (1). E poichè l'opera in musica cominciò (o, almeno, si dice) con e da una innovazione musicale (la così detta invenzione del canto ad una voce sola: monodia) in opposizione al canto a più voci (madrigale), essi dissero: ecco qui l'elemento veramente umano dell'opera secentesca: la musica, la monodia. Ma questa è una illusione prodotta dalla loro cultura romantica, più o meno impregnata di pregiudizi wagneriani. Lo stesso Monteverdi, da loro tanto esaltato (ed esaltato, come era da aspettarsi, quale un Wagner del seicento!), fu, a mio credere, assai più grande come autore di madrigali e di canzonette (queste ultime spesso monodiche) che come autore di opere.

---

(1) Dico « qualche » e non « molti » perchè la storia del libretto è ancora da fare e gli storici della musica la conoscono soltanto di riflesso: o attraverso gli storici della letteratura (Belloni, Solerti, ecc.), o dai pochi riassunti forniti dall'Ambros (vol. IV).

Mi si opporrà il solito lamento di Arianna che, del resto, è un caso isolato ed eccezionale (1) tanto che lo stesso G. B. Doni lo giudicava « la parte più principale (dell'*Arianna*) e forse la più bella composizione che sia stata a' tempi nostri in questo genere », mentre considera le altre opere dell'epoca « di minor grido ». Ma proprio questo lamento è una riprova del fatto che la monodia del seicento tendeva a realizzare, più che sentimenti legati ad un individuo drammatico, sentimenti astratti, esprimendoli con esclamazioni musicali e con cadenze imitanti quelle della voce commossa. In ciò sta la sua forza e il suo carattere universale, ma in ciò sta anche la sua debolezza drammatica, caratteristicamente italiana. Il lamento di Arianna, che pure non mancava di essere cantato in ogni casa ove fosse un cembalo o una tiorba (Bonini) (2), come lamento in genere è inarrivabile e restò un modello insuperato per la sua epoca. Ma, se vogliamo considerarlo come espressione del dolore di Arianna abbandonata da Teseo (ossia da un punto di vista individualistico, romantico, moderno) ci appare subito assai debole. Il suo valore sentimentale e realistico è grande; ma il suo valore drammatico è assai scarso. Perciò le parole meglio sottolineate dalla musica sono quelle dell'esclamazione: *Lasciatemi morire* (che è puramente istintiva), e non le altre, le quali avrebbero dovuto chiarirci musicalmente quella che oggi diremmo la situazione psicologica.

In conclusione, pur rinviandone a migliore occasione la compiuta dimostrazione storica ed estetica, io non dubito di affermare che il contenuto musicale del melodramma, anche se considerato in sè e per sè, non ha il valore che gli si è voluto attribuire. Questo valore era, del resto, un valore riflesso e non immediato: più apprezzabile quindi dagli intellettuali dell'epoca che dal pubblico, almeno sino a quando il Cavalli non cominciò a comporre della musica ispirata certamente a modelli (sopra tutto di danza) che le varie specie di canzoni ad una voce e le musiche da liuto avevano reso patrimonio di tutti. La musica dell'opera del seicento, non facciamoci illusioni, aveva quasi la stessa importanza che ha oggi quella che accompagna la proiezione delle *films* cinematografiche. Doveva, insomma, essere più suggestiva che drammatica, doveva più intrattenere che commuovere e doveva riuscire, soprattutto, di facile e

---

(1) Vedi G. B. Doni, *Trattato della musica scenica*, cap. IX; Solerti, *Origini del melodramma*, pag. 213.

(2) Vedi S. Bonini, *Discorsi e regole sopra la musica*, in Solerti, op. cit., pag. 139.

immediata comprensione. E il popolo aveva sete di musica facile e istintiva: appunto perchè non riusciva a crearne più. Non credo infatti che sia stato abbastanza notato come, mentre sappiamo che nel tre-quattrocento la vita musicale del popolo fu assai intensa, e mentre abbiamo nel cinquecento una intera letteratura di origine popolaresca (quella delle « villanelle ») nel seicento e nel settecento l'originalità musicale popolare diminuisce. E giusto in questo momento l'opera offre al popolo il surrogato di ciò che esso non sapeva più creare e ben presto saranno le forme operistiche quelle che daranno dei modelli all'ispirazione delle canzonette popolari, delle *villotte*, delle canzonette da battello. Ciò avvenne quando la monodia finì la sua trasformazione in *musica ariosa*, ovvero *aria*: parole le quali, per i contemporanei, null'altro voglion significare che « canzonetta a ballo » (1).

Ma assai più grande era l'importanza della monodia dal punto di vista della tecnica della scena. Ed è questa importanza (che gli storici non hanno ancora pensato a mettere in valore) che è per noi la fondamentale; quella che rese possibile il dramma musicale. Intanto, il canto ad una voce sola permise che il personaggio bastasse a se stesso anche plasticamente e non avesse bisogno del sostegno di altre voci e non dovesse, come quelli dell'*Anfiparnaso* del Vecchi, rinunciare a comparire sulla scena. Cosa, questa, che avrebbe preclusa, per sempre, la via alla diffusione dell'opera in musica, perchè (non sarà mai ripetuto abbastanza) il popolo italiano di quell'epoca non era già un popolo di persone musicali, di *auditivi*, ma un popolo di persone esteticamente educate dalle arti plastiche più che dalla musica, un popolo di *visivi*.

Ma la monodia, o, per meglio dire, la musica in genere, concretata sotto questa forma così opportuna alla realizzazione scenica del personaggio cantore, aveva un altro grande valore dal punto di vista del movimento scenico. E di questo valore si accorsero immediatamente gli uomini di teatro. Era infatti appena cominciata la vita « sociale » della favola per musica, con l'apertura al pubblico pagante del primo teatro veneziano di S. Cassiano (1637) che già il librettista dell'*Ulisse errante* del Sacrati (1644), il patrizio veneto Giacomo Badoaro, non dubitava di affermare, facendo la critica ge-

(1) Vedi G. Caccini, Prefazione a *Le Nuove Musiche*, in Solerti, op. cit. (confronta tra di loro due passi delle pag. 58 e 65).

nerica (sin d'allora!) dell'opera (pag. 12): « per dar più tempo alle Mutazioni delle Scene habbiamo introdotto la Musica nella quale non possiamo sfuggire un'inuerisimile ». E aggiungeva che un altro « inuerisimile » dell'opera era il cantare di due o tre personaggi insieme. Cinquant'anni prima del Saint-Evremond, la critica dell'opera, e soprattutto del canto a voce sola e a più voci, dal punto di vista realistico della *verosimiglianza*, era già fatta. È dunque troppo naturale che il Badoaro, convinto della importanza predominante delle decorazioni sceniche sul resto, a pag. 17 citi lo scenografo del suo *Ulisse errante* e ne parli in tal guisa: « Hauremo per ordinator di Machine e di Scene, il nostro ingegnosissimo Torelli, che col suo impareggiabil valore gli anni addietro hà di già guadagnata la gratia, e l'affetione universale di tutti ». È vero che, subito prima di lui, ha nominato il musicista Sacrati (il quale sappiamo essere stato dei migliori del tempo, sebbene la sua musica sia andata tutta perduta), ma lo ha fatto in questi termini che, per quanto cortesi, sono lontani dai superlativi adoperati per il Torelli: « Si goderanno, in sua vece (cioè invece di Claudio Monteverdi, morto poco tempo prima), le gloriose fatiche del Signor Francesco Sacrati, e ben'era di douere, che per ueder gli splendori di questa Luna, tramontasse prima quel Sole » (Monteverdi).

Notiamo poi che questo dei primi anni del teatro pubblico a Venezia è certamente uno dei periodi più splendidi della scenografia del seicento. Intanto, come lo stesso Badoaro accenna, già da più anni il Torelli operava a Venezia, e infatti noi sappiamo che egli aveva di già *scenografato* (adottiamo come sbrigativo il neologismo: *scenografare*) la *Finta Pazza* nel 1641, il *Bellerofonte* nel 1642 e la *Venere Gelosa* nel 1643.

Le scene della *Finta Pazza* si possono vedere ancora nelle incisioni conservate dai Gabinetti delle Stampe della *Nationale* di Parigi e della Galleria Corsini a Roma, come pure al Museo teatrale della « Scala » di Milano. Quelle del *Bellerofonte* accluse al libretto, come era costume del tempo, si conservano a Parigi (*Res.* Vol. 55) in un esemplare raro, ma non unico, mentre alcune della *Venere Gelosa*, ristampate a Parigi, si trovano anch'esse nel Gabinetto delle Stampe di Parigi (Tb. 1) e vengono spesso in commercio, in nero e anche a colori, ornate di titoli e di didascalie. Alcune di esse sembrano doversi identificare con quelle della *Finta Pazza*, salvo qualche particolare assai secondario. È possibile infatti che il costo della preparazione scenica suggerisse agli impresari del *Novissimo*, di adattare

almeno alcune scene della *Finta Pazza* alla *Venere Gelosa*. Lo stesso si fece a Parigi adattando le scene dell'*Orfeo* di Luigi Rossi, eseguite dallo stesso Torelli, all'*Andromède* del Corneille. Ed io posseggo infatti alcune Stampe in nero, indicate dall'editore come scene dell'*Andromède* e che sono di tipo analogo a quelle della *Venere Gelosa*. Le scene della *Finta Pazza* avevano infatti acquistata tanta celebrità, che il Cardinale Mazarini pensò di chiamare il Torelli a Parigi e di commettergli le scene per l'*Orfeo* di Luigi Rossi e per le *Nozze di Teti e di Peleo* del Caproli. Sulla dimora del Torelli a Parigi offre molti documenti interessanti il Prunières e questo mi esime dal parlarne più a lungo (1).

L'importanza della scenografia e degli scenografi ci può essere confermata dal fatto che, sin dai primi anni delle rappresentazioni pubbliche di Venezia, troviamo indicati esplicitamente, nei libretti, tre scenografi. Due di essi sono i migliori, dei tanti ottimi, che pur ebbe il secolo (Giovanni Burnacini padre di Ludovico, lo scenografo del *Pomo d'oro* [Vienna 1666] e il Torelli) mentre il terzo è un tal Gasparo Beccari, scenografo della *Ninfa auara* e dell'*Amore Innamorato* (teatro di S. Moisè). Ma, sopra tutti, gli spettacoli dei Ss. Giovanni e Paolo durarono a lungo nella memoria dei Veneziani, se il De Boni, l'Ivanovich ed altri ne conservano memoria. L'Ivanovich, autore delle più antiche « Memorie teatrali di Venezia » che oggi possediamo, mentre nomina appena gli altri teatri, si diffonde a parlare di quest'ultimo in tal modo: « In quello (teatro dei Ss. Giovanni e Paolo) si recitano il Carnevale opere musicali con maravigliose mutazioni di scene, comparse maestose, e ricchissime machine, e voli mirabili, vedendosi per ordinario risplendere Cieli, Deitadi, Mari, Reggie, Palazzi, Boscaglie, Foreste, ed altre vaghe e dilettevoli apparenze. La musica è sempre isquisita facendosi scelta delle migliori voci della Città, conducendosi anco da Roma, di Germania e da altri luoghi, e specialmente donne, le quali con la bellezza del volto, con la ricchezza degli abiti, con il vezzo del canto, con l'azioni proprie del personaggio che rappresentano, apportano e stupore e maraviglia. L'istesso si fa medesimamente in quelli di S. Salvatore e di S. Cassiano ». E a pag. 388 parlando dei teatri di Venezia in confronto con quelli dell'antica Roma, l'Ivanovich dimostra di comprendere benissimo, come tutti i suoi contemporanei, in che cosa

---

(1) H. Prunières, *L'Opéra en France avant Lulli*. Paris, 1914.

veramente consista la differenza che passa tra le due epoche: vale a dire non già nell'effetto delle *nuove musiche,* ma bensì nel modo di usare dell'arte scenografica. E infatti osserva: « Oggi però è introdotto il teatro con la musica per sollievo dell'animo, e per una virtuosa ricreazione vedendosi comparire machine spiritose, suggerite dal Drama, che allettano molto fra le Pompe di Scene, ed abiti, ch'appagano al sommo la curiosità universale. Si sono perciò veduti Elefanti al naturale, Cameli viui, Carri maestosissimi condotti dalle Fiere, da' Caualli, Caualli pure per Aria, Caualli che ballano, Machine superbissime, figurate in aria, in terra, in mare con artifici strauaganti, e con applausibile inventione fino a fare scender dall'Aria Saloni Regij, con tutti i Personaggi, e Suonatori, illuminati di notte tempo, e à farli risalire di nuovo con somma ammirazione, e mille altre forme, che per esser ne' Drami stampati, è superfluo qui rapportarle distintamente potendosi ognuno informar pienamente dalla lettura de' medesimi, che seruirebbe di gustoso, e insieme profitteuole diuertimento à' Geni virtuosi » (oggi diremmo: agli « Intellettuali »). Come si vede da queste parole dello Ivanovich, si riconosceva sin d'allora che la lettura dei libretti, offriva, meglio delle sensazioni plastiche (anzi, di virtuosismo plastico) che delle immagini poetiche; fatto che dà valore alla mia tesi tanto più in quanto che dell'importanza della musica (che noi a torto, lo ripeto, supponiamo grande) non si parla affatto. L'Ivanovich, è bene notarlo, non era un profano della vita del teatro perchè autore di vari libretti dei quali egli stesso ricorda (pag. 454): *L'Amor Guerriero*, *La Circe*, *Il Coriolano*, *La Costanza Trionfante*; e le sue osservazioni hanno perciò un valore storico e psicologico molto serio. Non parliamo dell'importanza da lui riconosciuta all'elemento scenografico: essa risulta chiarissima dal contesto. Ma notiamo l'importanza della frase: la Musica è sempre isquisita facendosi scelta delle migliori voci. La isquisitezza della musica (e nel linguaggio del tempo isquisitezza ha quasi lo stesso valore di *grazia* per i Fiorentini dei primi melodrammi (1), ossia vuol dire forza comunicativa ed ispirazione nello stesso tempo), questa isquisitezza è caratteristica che dipende dalle voci ossia dagli interpreti. I compositori della musica non vengono nemmeno nominati. Non basta; la bellezza del volto e la ricchezza degli abiti si presentano alla mente dello scrittore, anche prima del

(1) Vedansi le prefazioni del Caccini, del Peri, il Saggio del Della Valle e gli altri documenti pubblicati in SOLERTI, op. cit., *passim*.

« vezzo del canto » e dei gesti (azioni): tanta importanza aveva allora tutto ciò che era decorativo, appariscente, sensuale. Si andava a teatro per vedere delle belle scene e delle belle donne e per sentire delle belle voci. Il libretto serviva a creare delle scene e delle « mutazioni di scene », la musica serviva, invece, a fare spiccare le belle voci. E, a questo proposito, è bene notare che non vi è stata opera famosa e popolare del seicento che, durante le sue peregrinazioni, non abbia subìto delle modificazioni nel libretto e nella musica (più spesso nella seconda che nel primo) o per « adattarla al genio presente », come si diceva, o per « soddisfare al genio dei Signori Musici ». E qui genio non vuol dire altro che capriccio, pretesa, attitudine, moda. La *Dori*, il *Giasone*, l'*Alessandro vincitor di se stesso* ecc. ecc. hanno subìto questa sorte, come le successive edizioni dei libretti ci fanno conoscere. Ma possiamo essere convinti che questi casi non rappresentano che una minima parte di quelli avvenuti e che sono rimasti, per così dire, inediti. Il pubblico dunque era tanto poco esigente, in fatto di musica (anche quando si trattava di opere notissime e ripetute più volte), che non si sentiva affatto urtato dalle alterazioni inflitte al testo musicale per opera, assai spesso, di compositori secondari. Possiamo, anzi, affermare arditamente che se ne compiaceva. Sarebbe vano scandalizzarsene e sarebbe falso volerne dedurre che il livello della cultura musicale fosse allora molto basso. Indubbiamente non era più così alto come nel cinquecento. Ma, piuttosto che meno alto, bisognerebbe dire diverso. La cultura musicale del cinquecento era una cultura aristocratica: i dilettanti dell'epoca, uomini e donne, erano dei musicisti perfetti: sapevano leggere a prima vista un madrigale, accompagnare sul liuto una voce sola riducendo le altre parti per lo strumento, sapevano eseguire all'improvviso *diminuzioni* e variazioni. Ma bisogna osservare che essi erano, per lo più, gentiluomini e gentildonne delle Corti (1). Il popolo aveva, per sè, le canzoni popolari, quelle canzoni popolari delle quali vediamo un chiaro riflesso nelle *frottole* e nel prodotto, più decisamente cinquecentesco, delle *villanelle*. E si accostava con devozione e rispetto (non privo, forse, di una certa ottusità) alla musica che accompagnava le funzioni sacre nelle chiese: la organistica di un Gabrielli o di un Luzzaschi e la vocale di un Palestrina o di un Nanino. Ma nel seicento la cultura musicale delle Corti scemò (ce lo assicura, ad esempio, il Giustiniani) e la musica, per mezzo

(1) Vedi B. Castiglioni, *Il Cortigiano*, libro II, § XI-XIII (V. pag. 238-242).

dell'opera, divenne di dominio del popolo in una forma facile e seducente, appunto perchè circondata da spettacoli scenografici e coreografici di grande magnificenza e dalla malia di voci squisite, di belle persone, di ricchi abiti. Il livello della coltura musicale del seicento era dunque, rispetto a quella del cinquecento, nè più alto nè più basso ma soltanto diverso. Non si potrebbe, infatti, instituire un paragone tra le due epoche che sono molto diverse tra di loro. La ragione di questo fatto non è soltanto musicale, ma generale; e appartiene non proprio alla storia della musica ma piuttosto a quella della coltura. Mentre, infatti, il cinquecento era ancora intonato alla grazia, all'euritmia, alla trasparenza alle quali si ispiravano, ad esempio, i quadri del quattrocento, il seicento si volge tutto verso un nuovo principio: quello dell'audacia, del movimento, dell'irrequietezza che vediamo realizzato nell'architettura barocca e nei quadri della scuola bolognese. Tutto ciò che variava o mutava piaceva sicuramente. La varietà era divenuta la Dea dell'arte. E perciò la scenografia divenne, a sua volta, la vera Musa del teatro melodrammatico.

La poesia con le sue derivazioni marinesche e ariostesche e la stessa musica, altro non fanno che sottomettersi a questa esigenza fondamentale. I vocalizzi, i gorgheggi, le fioriture, sono veramente le volute barocche dell'architettura musicale dell'epoca. Sono uno sfoggio decorativo; e decorativo, nel seicento, ha un solo significato: quello di scenografico. La poesia e la musica del seicento smarriscono la loro individualità estetica e però il loro interesse umano, se vengono considerate dal punto di vista romantico, come è stato fatto sinora, ma assumeranno un significato speciale, se le valuteremo in relazione all'elemento scenografico. E, per quanto riguarda, poi, il libretto, noi non possiamo fare a meno di considerarlo come la più straordinaria invenzione tecnica del seicento: più importante di certo di quell'altra che sinora è stata tanto esagerata dal pregiudizio romantico degli storici moderni, che vale a dire: l'invenzione della monodia.

Il pubblico il quale non esigeva molto dalla musica dei suoi compositori preferiti (bastava che li commovesse ogni tanto e che fosse gradita ai cantanti e atta a metterne in valore la bellezza della voce e l'agilità) era invece molto esigente in fatto di scenografia: a punto perchè le scene erano quelle che più si prestavano ad innalzare inni e a bruciare incensi alla Dea dell'epoca: la varietà.

Varietà voleva che i personaggi fossero molti e furono già 33 nell'opera *Le Fatiche d'Ercole per Deianira*, libretto di Aurelio

Aureli musicato da P. A. Ziani e rappresentato nel teatro Grimano nel 1662.

Vi sono personaggi allegorici, Dei, Semidei, Eroi, e, come se ciò non bastasse, circondano tutto questo Olimpo ben sette Cori. Venticinque anni di vita sociale erano bastati all'opera perchè essa diventasse null'altro che uno *spettacolo* sorprendente, rialzato dal canto e dal suono. Se l'opera del settecento fu detta un « concerto », costituito da una serie di arie e di pezzi d'insieme interrompenti i lunghi recitativi, l'opera del seicento deve considerarsi come uno « spettacolo ». È l'opera per gli occhi; la musica passa in seconda linea. Lo stesso Aureli ce lo conferma con parole di non dubbia interpretazione perchè, dopo essersi data tanta pena per mettere in moto un numero così grande di personaggi, sente il bisogno di chiedere compatimento al pubblico nel piccolo brano tradizionale dedicato dall'« Autore a chi legge » (pag. 5): « Sono hoggidì le persone della Città di Venezia divenute così svogliate nè i gusti dei Drami che non sanno più, che desiderar di vedere (N. B., non di *udire*) nè l'intelletto di chi compone sà più, che inuentare per acquistarsi gl'applausi de' spettatori, ò per incontrare la sodisfattione della maggior parte (che di tutti è impossibile) ».

Un particolare assai curioso è dato dalle parole che seguono; e ci prova chiaramente che errano coloro i quali giudicano che la compilazione di un libretto del seicento fosse una delle cose più facili e più banali della letteratura di quel tempo. Dice infatti l'Aureli: « ... Spero che in queste mie fatiche destinate per Ercole conoscerai la differenza, che v'è dallo scrivere in fretta, al componere con la mente quieta, e à bell'agio. Confesso d'essermi in queste (fatiche) affaticato più che negl'altri miei Drami per incontrare il tuo genio... ti prego e a considerare che non v'è compositione più difficile, di quella che si fà per le Scene ».

La composizione di un libretto era dunque ritenuta cosa tanto difficile, che uno dei migliori librettisti dell'epoca, quale è appunto l'Aureli, poteva permettersi di dirlo senza temere di cascare nel ridicolo. E, tuttavia, una composizione così difficile era considerata poco o nulla: tanto che un po' di verità non manca alle argute parole con le quali, poco prima, il poeta dichiara di non scrivere « per ambitione d'immortalarsi con l'opere, che per essere tutte composte in Musica, non hanno altro fondamento che l'aria ». (Intende nel senso fisico, non nel musicale). Il libretto delle *Fatiche d'Ercole per Deianira* è dunque ricchissimo di spettacoli scenici. E, ad ogni

modo, le esigenze degli spettatori in fatto di scenari e di macchine dovevano essere cresciute a dismisura, se nel libretto *Il Gran Macedone,* musicato dal Boniventi e rappresentato nel teatro di S. Cassiano l'anno 1690, il poeta, o piuttosto l'impresario, pensando di non aver dato abbastanza agli spettatori, con l'offrir loro undici scenari in tre atti e tre macchine, reputa conveniente di scusarsi facendo stampare, alla fine del libretto (pag. 69), questa avvertenza: « Benignissimo Lettore. Se nell'Opera scorgerai, che in una medesima Scena, come quella delle Loggie dirupate vengono Personaggi più di una volta, compatisci, perchè non vi è stato modo di raddoppiare (*sic!*) le mutazioni di Scene ».

A tanto, dunque, si era giunti, che (il testo è ambiguo e l'interpretazione può essere duplice) ad ogni mutazione di scena non poteva entrare più di un personaggio, ovvero più volte lo stesso personaggio.

E il Badoaro, già citato, già da cinquant'anni aveva commentato nel modo più chiaro questa grande rivoluzione operata, nel teatro, dalla scenografia: « Erano... detestate una volta le variazioni di loco, e al presente per dare sodisfatione all'occhio, pare precetto ciò che all'hora era prohibito, inuentandosi ogni giorno maggior numero di cambiamenti di Scene ».

E basta leggere i resoconti delle *feste teatrali,* dai primi anni sino verso la fine del secolo, per convincersi che nella maggior parte dei casi, soltanto alla bellezza e alla ingegnosità delle scene si badava e non alla novità tecnica o alla squisitezza espressiva delle musiche.

Molti nomi troviamo nei libretti del tempo, che interessano la storia della scenografia, sebbene in numero assai minore di quello che ci aspettavamo. È infatti una leggenda che il nome dello scenografo sia non di rado citato a preferenza del nome del musicista. Questo capita soltanto (e tuttavia di rado) quando dei compositori era naturale tacere il nome, dato che tutti lo conoscevano (così nell'*Alessandro vincitor di se stesso* del Cavalli). Infatti soltanto in cinque dei ventisei libretti relativi al Cavalli, catalogati dal Wotquenne, il compositore è nominato. La verità è che il nome dei musicisti restava popolare, per qualche canto più degli altri gradevole e facile, passava di bocca in bocca e non aveva, per ciò, bisogno di essere stampato, mentre quello dello scenografo, cambiando da un teatro all'altro, era giusto che venisse ricordato. E tuttavia, dopo avere esaminato parecchie centinaia di libretti del seicento, possiamo dire che, a parte qualche caso isolato, il nome dello scenografo è,

di regola, accoppiato con quello del musicista. Frequente assai è invece il caso che venga nominato il musicista e non lo scenografo; e, per un caso in cui il musicista è taciuto, ve ne hanno almeno dieci in cui lo scenografo è lasciato da parte. D'altra parte, le dediche e le prefazioni erano fatte e firmate quasi sempre dai librettisti; e i letterati, in genere, del seicento, pur riconoscendo l'importanza pratica della scenografia come mezzo di seduzione del pubblico, non erano molto propensi — un po' per gelosia, un po' per *morgue* accademica — a riconoscerne il valore estetico, come parte integrante del melodramma, e nemmeno il valore storico. A parte un fuggevole accenno di Marco da Gagliano (1) e di qualche altro, soltanto nel settecento, con l'Arteaga e col Planelli, col Martelli e con l'Algarotti, la « Prospettiva » (così essi chiamano l'arte dello scenografo, d'accordo coi trattatisti del cinquecento e del seicento) viene decisamente considerata come parte essenziale del melodramma. Senza ideologie, senza romanticismi, senza inutili disprezzi verso l'arte del passato, il *Gesamtkunstwerk* è già nella coscienza degli Italiani del settecento e produce un Jomelli e un Gluck.

L'importanza della scenografia nella storia dell'opera è dunque grandissima, soprattutto, a nostro parere, nel seicento, perchè in questo secolo essa passa dalla semplicità, alquanto schematica, delle scene fiorentine di Alfonso e Giulio Parigi, alla esuberanza architettonica di Ferdinando Bibiena. Ma la storia della scenografia del seicento è purtroppo ancora da fare. Noi abbiamo, in Italia, un primo saggio di storia della scenografia dovuto al Prof. G. Ferrari, scenografo egli stesso (2). È, anzi, il solo libro del genere che esista al mondo, per quel che io sappia. Ma, per quanto riguarda la scenografia del seicento, esso è singolarmente povero di nomi e di dati storici e bibliografici, cosa del resto che non deve sorprendere, perchè solo uno specialista di storia della musica che, d'altra parte, non sia male informato sulla storia della pittura, può condurre a fine una tale impresa. Abbiamo poi il catalogo di libretti del Wotquenne, ornato di produzioni scenografiche tratte dai libretti. Il materiale è prezioso ma insufficiente, perchè in esso, ad esempio, non figura una sola scena del Torelli e di Domenico Mauro, nè viene

---

(1) A. Solerti, op. cit., pag. 82.

(2) G. Ferrari, *La Scenografia - Cenni storici dall'Evo classico ai nostri giorni.* Milano, 1902.

documentata la straordinaria fantasia architettonica di Ferdinando Bibiena, del quale si suol dire che ha esagerato, nelle architetture teatrali, lo stile barocco del Borromini, il grande emulo del Bernini.

D'altra parte, il Wotquenne ha spesso trascurato di citare nel suo catalogo i nomi degli scenografi (*Fortune di Rodope e Damira*, 1657; *Nerone*, 1681; *Erismena*, 1665; *L'Artaxerse*, 1669; *Avvenimenti d'Orinda*, 1659; *Coriolano*, nel 1669, e molti altri): segno che egli non dava troppa importanza alla parte scenografica dei libretti. E questo ci è anche provato dall'omissione costante, nel catalogo suddetto, delle mutazioni di scene, che invece non mancano mai di essere elencate nei libretti.

Voglioso di chiarire l'importanza della scenografia secentesca, anche dal punto di vista puramente documentale, io ho compiuto delle ricerche lunghe e pazienti, cominciando non dall'esame dei libretti (che nelle collezioni italiane, da me consultate, sono assai spesso privi delle illustrazioni) ma dal materiale dei Gabinetti delle Stampe. Ho esaminato le Stampe di soggetto teatrale contenute nei Gabinetti di Roma, di Firenze, di Parigi, di Londra, nel Museo teatrale alla « Scala » a Milano e nelle biblioteche del Liceo Musicale di Bologna, del Conservatorio di Napoli, di S. Cecilia e Casanatense.

Ho potuto, spesso con molta fatica, identificare quasi tutte (praticamente posso dir tutte) le stampe conservate in quelle collezioni. Ho avuto così la ventura di scoprire molto materiale nuovo e il piacere di riconoscere che questo materiale, proveniente tutto dai libretti dell'epoca, è, se non assai ricco, per lo meno considerevole. A parte il Burnacini figlio, che è possibile studiare soltanto a Vienna, e i Bibiena, dei quali non sembra esistano molte riproduzioni scenografiche ad uso di libretti (1), questo materiale è sufficiente ad illustrare una storia della scenografia e degli scenografi nel seicento. E i nomi degli scenografi si ricavano, almeno in parte, come ho accennato, dai libretti e anche dalle piccole storie e monografie locali di Accademie, di Teatri, ecc. Ma non è questo il momento di tracciare un simile schizzo, che rimandiamo ad un'altra pubblicazione.

Ma, prima di conchiudere, una cosa ancora ci resta da chiarire: l'affermazione, che a molti sarà sembrata strana, che il favore

(1) Gli scenari di due opere furono riprodotti, in brutte incisioni che spiacquero allo stesso Bibiena, in uno zibaldone: *Disegni delle scene che servono alle due opere che si rappresentano l'anno corrente nel Reggio Teatro di Torino*, ecc., citato dal FERRARI, op cit., pag. 124.

goduto dalla scenografia nel seicento si riconnetta ad una reazione contro il tipo accademico e antiquario del libretto fiorentino alla Rinuccini o alla Salvatori. Noi vediamo, infatti, sin dal 1640 circa, in libretti come l'*Ulisse Errante* del Badoaro con musica del Sacrati (1644) o *La Sincerità Trionfante* di Ottaviano Castelli con musica del Cecchini, dei discorsi contro le regole aristoteliche e in favore della libertà di fantasia, che ci colpiscono come un anacronismo, mentre anacronismo non sono. Qualche altro poeta, pure protestando contro le regole, non osa sottrarsi alla necessità di citare l'autorità dei drammaturghi spagnuoli o, semplicemente, il solito « Genio del tempo ». Così il Busenello, contro la regola aristotelica dell'unità di tempo, dichiara brevemente di fare il comodo suo: « quest'opera (la *Didone*, 1641) sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle antiche regole, ma all'usanza spagnuola; rappresenta gl'anni, è non le hore. Chi scriue sodisfa al genio... ». Un Fiorentino non avrebbe osato di dichiarare questo; nè avrebbe confessato l'influenza degli Spagnuoli, fatto che noi crediamo assai importante e rimasto sinora ignoto agli storici. Questi poeti fanno dell'estetica, come l'età permetteva loro, ma, cosa che parrà a molti assai strana, non fanno dell'accademia. Più tardi, invece, le discussioni sulle differenze che passano tra libretto e tragedia assumeranno aspetto accademico. E perciò la famosa riforma del Metastasio deve considerarsi, dal punto di vista della libertà moderna, come un regresso, di fronte a questo tanto vituperato, ma pur tanto libero e brillante, libretto del seicento. E, come abbiamo già accennato, basta leggere la lunga prefazione (« Lo stampatore a' lettori ») dell'*Andromeda* del Ferrari, vale a dire della primissima opera offerta ad un pubblico pagante, per comprendere che il melodramma veneziano si differenziò subito dal fiorentino non già, come si è sempre ripetuto, dal giorno in cui si ebbe un libretto a base storica — *L'Incoronazione di Poppea*, musicata dal Monteverdi — bensì dal giorno in cui, con l'*Andromeda* (1637), si ebbe un libretto nel quale le risorse scenografiche furono messe in prima linea, molto più di quel che non fossero negli *Intermedi* della fine del cinquecento o dei primi decenni del seicento.

Persino nella musica dell'*Andromeda* si può vedere un segno di reazione contro gli eccessivi scrupoli ellenistici dei Fiorentini. Alla fine dei due primi atti si cantano, infatti, non già monodie, ma « madrigali a più voci, concertati con istrumenti diversi ». E la prefazione dell'*Andromeda* è, in fondo, una lunga descrizione di

scene e di macchine intramezzata da elogi per i cantanti, i quali sono tutti nominati (mentre lo scenografo, nota bene, è taciuto) (1). La scena, a dire il vero, si muta soltanto di *Boschereccia* in *Maritima* e viceversa; ma le macchine e i *voli* di macchine e di personaggi bastano a rivelare in quale senso avverrà lo svolgimento del libretto veneziano. Se questo libretto finì per prediligere gli argomenti storici, ciò non si deve affatto nè ad un senso di maggiore umanità degli artisti e del pubblico, nè, tanto meno, ad un senso della storia che, come potremmo dimostrare, era assente dalla coscienza italiana e costituì (e costituisce ancora in gran parte) la maggiore deficienza della vita nazionale. La storia o — per essere più esatti — lo sfondo storico di un fatto aveva il vantaggio, è vero, di presentare dei nomi come Cesare, Nerone, Scipione o delle regioni (l'Oriente soprattutto) che riuscivano agli spettatori veneziani più famigliari, più vicini alla sua vita, e perciò più comprensibili, degli Dei dell'Olimpo e degli Eroi della mitologia ellenica. Ma il vantaggio maggiore (è quello che lo storico deve tenere in più attenta considerazione) era quello di offrire facilmente una ricchezza — e soprattutto una varietà — di quadri scenografici quale il mondo mitologico con i suoi Regni di Plutone, i suoi banchetti degli Dei, i suoi templi jonici o corinzi, e i suoi duelli omerici, era ben lungi dal poter presentare. Il senso pittorico e plastico degli Italiani, esercitato, acuito e finalmente eccitato ed esasperato da quattro secoli di ininterrotta fioritura manifestatasi con tante scuole regionali in tutte le parti d'Italia, avrebbe ben presto respinto lungi da sè il troppo tenue e scolorito mondo mitologico; il mondo nel quale s'era rifugiato il melodramma fiorentino a vivere una vita di illusioni ellenistiche, come in una grotta di Calipso della letteratura e della cultura. Il melodramma è, nella sua origine, il frutto di un umanesimo in ritardo e di un umanesimo, anzi, di carattere musicale che è, in sostanza, anacronistico: perchè cade nel momento in cui la civiltà musicale italiana già palesa, dopo il Palestrina, dei segni di stanchezza. Perciò lo studio e l'amore degli antichi, che hanno lasciato tanta traccia nelle arti plastiche e nell'architettura italiane, non hanno avuto grande importanza per ciò che riguarda l'intima sostanza della musica teatrale.

Tra la tragedia ellenica e il melodramma italiano sono differenze assai profonde e non v'ha di certo il legame ideale che si sente, ad

(1) Io credo di poterlo identificare in Giovanni Burnacini, padre di Ludovico.

esempio, tra la scultura o l'architettura antiche e quelle del rinascimento.

La stessa monodia, secondo me, non ha avuto la sua più alta espressione nel melodramma, ma nella musica strumentale, aiutata, in ciò, da quella rivoluzione musicale che liberò le voci basse dalla soggezione polifonica: l'intuizione, avuta dal Viadana, del basso come voce indipendente e continua: il così detto *basso continuo*. Il *basso continuo* ha, per l'epoca moderna, forse assai più importanza della monodia. Bisogna infatti considerare che questa, prima o poi, sarebbe stata prodotta inevitabilmente dall'innovazione del Viadana, mentre mai avremmo potuto ottenere il contrario: la suscitazione da parte della voce acuta libera (monodia) di un'altra voce libera bassa.

Ora questa osservazione rinforza la precedente: perchè la musica istrumentale è il fiore della nostra civiltà, è proprio ciò che differenzia l'epoca nostra dall'epoca ellenica; è, anzi, in antitesi con la concezione che, dell'arte e della vita, avevano gli Elleni.

FAUSTO TORREFRANCA.

CAPITOLO VII.

IL SEICENTO VOCALE E STRUMENTALE

L'evoluzione del gusto da Arcadelt a Gesualdo e a Monteverdi.

... E per confirmazione di tutte queste cose dirò primieramente:

1. Che nella mia fanciullezza mio padre b. m. mi mandò alla scola di musica, et osservai ch'erano in uso le composizioni dell'Archadelt, di Orlando Lassus, dello Strigio, Cipriano de Rores e di Filippo di Monte, stimate per le migliori di quei tempi, come in effetto erano; e per cantare con una voce sola sopra alcuno stromento prevalesse il gusto delle Villanelle Napoletane, ad imitazione delle quali se ne componevano anche in Roma, e particolarmente da un tal Pitio musico bravo e buffone nobile.

2. In poco progresso di tempo s'alterò il gusto della musica e comparver le composizioni di Luca Marenzio e di Ruggero Giovannelli, con invenzione di nuovo diletto, tanto quelle da cantarsi a più voci, quanto ad una sola sopra alcuno stromento, l'eccellenza delle quali consisteva in una nuova aria et grata all'orecchie, con alcune fughe facili e senza straordinario artificio. E nell'istesso tempo il Pellestrina, il Soriano e Gio. Maria Nanino composero cose da cantarsi in chiesa con facilità di buon contraponto e sodo, con buon'aria e con decoro condecente; a segno che anche oggidì s'antepongono le loro composizioni a quelle de gl'altri moderni, li quali tutti ebbero da quelli la disciplina, la quale hanno procurato di variare più con ornamenti vaghi, che con artificio fondato e di sostanza.

3. L'anno santo del 1575 o poco dopo si cominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima, e così per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento, con l'esempio d'un Gio. Andrea napoletano, e del signor Giulio Cesare Brancacci e d'Alessandro Merlo romano, che cantavano un basso nella larghezza dello spazio di 22 voci, con varietà di passaggi nuovi e grati all'orecchie di tutti. I quali svegliarono i compositori a far opere tanto da cantare a più voci come ad una sola sopra un istrumento, ad imitazione delli soddetti e d'una tal femina chiamata Femia, ma con procurare maggiore invenzione et artificio, e ne vennero a risultare alcune Villanelle miste tra Madrigali di canto figurato e di Villanelle, delle quali se ne vedono oggi dì molti libri de.gl'autori suddetti e di Orazio Vecchi et altri.

Ma sì come le Villanelle acquistarono maggior perfezione per lo più artificioso componimento, così anche ciascun autore, a fin che le sue composizioni riuscissero di gusto in generale, procurò d'avanzarsi nel modo di componere a più voci, e particolarmente Giachet Wert in Mantova, il Luzzasco in Ferrara. Quali erano sopraintendenti di tutte le musiche di quei Duchi, che se ne dilettavano sommamente, massime in fare che molte dame et signore principali apparassero di sonare e cantare per eccellenza; a segno tale che dimoravano talvolta i giorni interi in alcuni camerini nobilmente ornati di quadri e fabricati a questo solo effetto, et era gran competenza fra quelle dame di Mantova et di Ferrara, che facevano a gara, non solo quanto al metallo et alla disposizione delle voci, ma nell'ornamento di esquisiti passaggi tirati in opportuna congiuntura e non soverchi (nel che soleva peccare Gio. Luca falsetto di Roma, che servì anche in Ferrara), e di più col moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola o ingrossandola, che secondo che veniva a' tagli, ora con strascinarla, ora smezzarla, con l'accompagnamento d'un soave interrotto sospiro, ora tirando passaggi lunghi, seguiti bene, spiccati, ora gruppi, ora a salti, ora con trilli lunghi, ora con brevi, et or con passaggi soavi e cantati piano, dalli quali tal volta all'improvviso si sentiva echi rispondere, e principalmente con azione del viso, e dei sguardi e de' gesti che accompagnavano appropriatamente la musica e li concetti, e sopra tutto senza moto della persona e della bocca e delle mani sconcioso, che non fusse indirizzato al fine per il quale si cantava, e con far spiccar bene le parole in guisa tale che si sentisse anche l'ultima sillaba di ciascuna parola, la quale dalli passaggi et altri ornamenti non fusse interrotta o sop-

pressa, e con molti altri particolari artificj et osservazioni che saranno a notizia di persone più esperimentate di me...

4. Coll'esempio di queste Corti e delli due napolitani che cantavano di basso nel modo suddetto, si cominciò in Roma a variar modo di componere a più voci sopra il libro e canto figurato, et anche ad una o due al più voci sopra alcuno stromento, e cominciò il Prencipe Gesualdo di Venosa, che sonava anche per eccellenza di Leuto e di Chitarra napoletana, a componere Madrigali pieni di molto artificio e di contraponto esquisito, con fughe difficili e vaghe in ciascuna parte, intrecciate fra loro, prese in tali proporzioni che non vi fussero note superflue e fuori della fuga incominciata, la quale sempre anche restava poi messa alla rovescia della prima.

E perchè questa esquisitezza di regola soleva talvolta render la composizione dura e scabrosa, procurava con ogni sforzo et industria fare elezione di fughe, che, se ben rendevano difficoltà nel comporle, fossero ariose o riuscissero dolci e correnti a segno, che paressero nell'atto del cantare facili da comporsi da ciascuno, ma alla prova poi si trovassero difficili e non da ogni compositore. Et in questa guisa compose lo Stella, il Nenna e Scipione de Ritici napoletani, che seguivano il suddetto modo del Prencipe di Venosa e del Conte Alfonso Fontanella.

5. Nell'istesso tempo il Cardinale Ferdinando de' Medici, che fu poi Gran Duca di Toscana, stimolato e dal proprio gusto e dall'esempio degli altri suddetti Prencipi, ha premuto in aver musici eccellenti, e specialmente la famosa Vittoria, dalla quale ha quasi avuto origine il vero modo di cantare nelle donne, perciocchè ella fu moglie d'Antonio di Santa Fiore, così cognominato perchè era stato fino da fanciullo musico per eccellenza del Cardinal di Santa Fiore. E con questo esempio molt'altri s'esercitarono in questo modo di cantare in Roma, in guisa tale che prevalsero a tutti gli altri musici dei luoghi e Prencipi suddetti, e vennero in luce Giulio Romano, Giuseppino, Gio. Domenico et il Rasi, che apparò in Firenze da Giulio Romano; e tutti cantavano di basso e tenore con larghezza di molto numero di voci, e con modi e passaggi esquisiti e con affetto straordinario e talento particolare di far sentir bene le parole. Et oltre a questi molti altri soprani, come Gio. Luca, Ottavio Durante, Simoncini, Ludovico, che cantavano in voce da falsetto, e molti altri eunuchi di Cappella, et altri come un Onofrio pistoiese, un Mathias spagnuolo, Gio. Gironimo perugino e molti altri che per brevità tralascio.

Successe poi al Cardinal Ferdinando de' Medici il Cardinal Montalto, che niente meno di lui si dilettò della musica, perchè di più sonava il Cimbalo egli per eccellenza, e cantava con maniera soave et affettuosa e teneva in sua casa molti della professione che eccedevano la mediocrità, e tra gli altri il Cavaliere del Leuto e Scipione Dentici del Cimbalo, sonatori e compositori eccellenti, e poi Orazio sonatore raro d'Arpa doppia, e per cantare aveva Onofrio Gualfreducci eunuco, Ippolita napoletana, Melchior Basso, e molt'altri a' quali dava grosse provigioni. E con l'esempio di questi e di tutti gl'altri suddetti si ravvivò l'esercizio della musica, a segno che se ne sono dilettati poi molti Nipoti di Papi, et altri Cardinali e Prencipi; anzi tutti i Maestri di Cappella hanno intrapreso di ammaestrare diversi eunuchi, et altri putti a cantare con passaggi e con modi affettuosi e nuovi; tra quali Gio. Berardino Nanino Maestro di Cappella in San Luigi, e Ruggero Giovannelli hanno fatto allievi di gran riuscita, che per esser vivi et in gran numero tralascio di nominare per ora.

6. Per l'avanti a questo tempo sono stati molti li compositori, come Claudio Monte Verde, Gio. Berardino Nanino, Felice Anerio et altri; li quali, senza uscire dal modo di comporre del Prencipe di Venosa Gesualdo, hanno atteso a raddolcire et affacilitare lo stile e modo di componere, e particolarmente hanno fatto molt'opere da cantarsi nelle chiese, con diverse maniere e varie invenzioni a più cori, anche fino al numero di 12; et in questo stile si usa continuamente di cantare al giorno d'oggi e di componere con molto numero di buoni cantori et cantatrici. Anzi dirò che ne i tempi nostri la musica viene nobilitata et illustrata più che mai, mentre il Re Filippo IV di Spagna et ambidue li suoi fratelli se ne dilettano, e sogliono spesso cantare al libro, e sonar di Viole concertate insieme, con alcuni altri pochi musici per supplire al numero competente...

7. E da tutte queste cose si viene chiaramente a conoscere quel che dissi di sopra; cioè, che il modo e maniera di cantare si va di tanto in tanto variando dalli varij gusti de' Signori e Prencipi grandi che se ne dilettano, appunto come segue nel modo di vestire...

8. Oltre le suddette variazioni del modo di cantare si vede per esperienza che ogni nazione, ogni provincia, anzi ogni città, ha un modo di cantare differentissimo ciascuno dall'altro, e di qui viene quel dettato volgare: *Galli cantant, Hispani ululant, Germani boant, Itali plorant.* Anzi di più, nell'istessa Italia, da un luogo all'altro, si conosce vario il modo e l'aria, come per esempio l'aria *Romanesca*

è singolare e riputata bellissima e per tutto si canta con molto diletto, come esquisita et atta a ricevere ogni sorte di ornamento et accompagnata con ogni tuono e con gran facilità; e così l'aria detta *Fantinella*...

... Nella musica, tanto delle voci quanto del suono, si potrà addurre l'istessa cagione della grazia e dell'aria; con dire per diffinizione che il cantare con grazia non è altro se non una lunga osservazione delli modi e regole di cantare, che sogliono arrecare particolar gusto e diletto alle orecchie delle persone di giudizio per l'ordinario, e di quelle servirsi con voce che non sia ingrata e sconcia, o nel sonare con buono stromento. E così si potrà ben dire, il tale non ha troppo buona voce, ma canta con grazia, come per esempio addurrò di nuovo il signor Cardinal Mont'Alto...

VINCENZO GIUSTINIANI.

Gli istrumenti, l'accordatura e i conserti.

Nel presente corso dell'età nostra, la musica non è molto in uso, in Roma non essendo esercitata da gentil uomini, nè si suole cantare a più voci al libro, come per gl'anni a dietro, non ostante che sia grandissime occasioni d'unire e di trasmettere le conversazioni. È ben la musica ridotta in un'insolita e quasi nuova perfezione, venendo esercitata da gran numero de' buoni musici, che disciplinati dalli suddetti buoni maestri porgono col canto loro artificioso e soave molto diletto a chi li sente. Perchè avendo lasciato lo stile passato, che era assai rozzo, et anche li soverchi passaggi con li quali si ornava, attendono ora per lo più ad uno stile recitativo ornato di grazia et ornamenti appropriati al concetto, con qualche passaggio di tanto in tanto tirato con giudizio e spiccato, e con appropriate e variate consonanze, dando segno del fine di ciascun periodo, nel che li compositori d'oggi dì con le soverchie et frequentate cadenze sogliono arrecar noia; e sopra tutto con far bene intendere le parole, applicando ad ogni sillaba una nota or piano, or forte, or adagio, or presto, mostrando nel viso e nei gesti segno del concetto che si canta, ma con moderazione e non soverchi.

E si canta ad una o al più 3 voci concertate con istrumenti proprii di Tiorba o Chitarra o Cimbalo o con Organo, secondo le congiunture; e di più in questo stile si è introdotto a cantare o alla

spagnola o all'italiana, a quella simile ma con maggior artificio e ornamento, tanto in Roma, come in Napoli e Genova, con invenzioni nuove dell'arie e de gli ornamenti; nel che premono i compositori, come in Roma il Todesco della Tiorba nominato Gio. Geronimo. In Napoli cominciò il Gutierrez, e poi hanno seguitato Pietro suo figlio e Gallo et altri; et in Genova un tal Cicco per eccellenza compone e canta, porgendo gran diletto a quelle signore nelle conversazioni e nelle veglie, ch'ivi più che altrove si costumano.

Questo stile recitativo già era solito nelle rappresentazioni cantate dalle donne in Roma, come ora anche è in uso; ma riesce tanto rozzo e senza varietà di consonanze nè d'ornamenti, che se non venisse moderata la noia che si sente dalla presenza di quelle recitanti, l'auditorio lascierebbe li banchi e la stanza vuoti affatto...

... Resta ora che si dica alcuna cosa di quella dei suoni varij con diversità d'istromenti. Ma perchè mi pare che V. S. mi possa ricercare che differenza sia tra la voce e 'l suono, io, lasciando da parte che molti ne hanno scritto, dirò solo che... voce sarà propria di tutti gli animali, ma principalmente dell'uomo.

Gl'istromenti sogliono esser gli Organi, il Liuto o Pandòra, l'Arpa, il Cimbalo, la Tiorba, Chitarra e Lira; tutti stromenti sopra quali si può cantare ad una o più voci. Sono poi li Flauti, li Pìferi, le Viole di conserto e la Viola Doppia o sia Bastarda, il Violino, il Cornetto, il Pìfero todesco, la Sordellina, la Piva, il Culascione e la Sanfornia, et altri che da questi narrati derivano con qualche invenzione. Come per esempio dirò che Alessandro Piccinino bolognese è stato inventore della Pandòra, cioè d'un Liuto tiorbato con aggiunta di molte corde ne i bassi e molte negli alti, e tra queste alcune di ottone e d'argento, con tal disposizione che con la larghezza delle note e la quantità delle corde, s'ha campo di sonare ogni perfetta composizione esquisitamente, con vantaggio de gl'altri stromenti nel trillo e nel piano e forte. E di questi stromenti hanno per eccellenza sonato Geronimo suo fratello, che morì in Fiandra, ed ora ne suona Filippo, terzo fratello che serve il Re catolico, come ho detto di sopra.

L'Arpa Doppia quasi s'è trovata a' tempi nostri in Napoli, et in Roma ebbe principio da un Gio. Battista del Violino, così detto perchè lo suonava ancora per eccellenza. Et ora Oratio Mihi suona di questa Arpa Doppia quasi miracolosamente, non solo nell'artificio, ma in un modo particolare di smorzare il suono delle corde, il quale se continuasse cagionarebbe dissonanza e cacofonia, e di più in un trillo difficile a qual si voglia altro.

D'Organo e di Cimbalo Geronimo Frescobaldi ferrarese porta fra tutti il vanto, e nell'artificio e nell'agilità delle mani.

Di Tiorba il suddetto Gio. Gironimo todesco, il quale anche è compositore e serve in Palazzo nelle private musiche e concerti. Questa è stata trovata a' tempi nostri, et esso Gio. Geronimo l'ha molto migliorata nel modo di sonare. Sono poi molti sonatori d'altri stromenti, che non starò a nominare, salvo il Cavaliere Luigi del Cornetto anconitano, che lo sonava miracolosamente, et tra l'altre molte volte lo sonò in un mio camerino sopra il Cimbalo, ch'era ben serrato et appena si sentiva; e suonava egli il Cornetto con tanta moderazione e giustezza, che fece stupire molti gentil uomini che si dilettavano di musica, che erano presenti, puoichè il Cornetto non superava il suono del Cimbalo.

Di Viola Bastarda ho sentito un Orazio della Viola, che serviva il Duca di Parma; et ultimamente in Roma un englese che sonava senza pari. Per i tempi passati era molto in uso il trattenersi con un conserto di Viole o di Flauti, ma alfine si è dismesso per la difficoltà di tener continuamente gl'istromenti accordati, chè non suonandosi spesso riescono quasi inutili, e di unire le tante persone al componimento del conserto; e poi anche l'esperienza ha fatto conoscere che tale trattenimento, con l'uniformità del suono e delle consonanze, veniva assai spesso a noia, e più tosto incitava a dormire che a passare il tempo et il caldo pomeridiano.

Era anche per il passato molto in uso il suonare di Liuto; ma questo stromento resta quasi abbandonato affatto, doppoichè s'introdusse l'uso della Tiorba, la quale essendo più atta al cantare anche mediocremente e con cattiva voce, è stata accettata volentieri generalmente, per schivare la gran difficoltà, che ricerca il saper sonar bene di Liuto.

Tanto più che nell'istesso tempo s'introdusse la Chitarra alla spagnola per tutta Italia, massime in Napoli, che unita con la Tiorba; pare che abbiano congiurato di sbandire affatto il Liuto; et è quasi riuscito a punto, come il modo di vestire alla spagnola in Italia prevale a tutte le altre foggie.

Alessandro Piccinino suddetto ha inventato ultimamente un istromento simile al Plettro d'Apollo, misto tra Tiorba, Liuto, Citara, Arpa e Chitarra, che rende maraviglia; ma non sarà molto usato per la difficoltà che si trovarà di metterlo in pratica con la facilità con la quale egli lo suona.

Il suonare di Chitarra napolitana resta affatto dismesso in Roma, e quasi anche in Napoli, con la quale già suonavano in eccellenza Don Ettore Gesualdo e Fabritio Fillomarino in conserto col Prencipe suddetto di Venosa.

La Sordellina fu inventata anche in Napoli et introdotta in Roma, ove non ha poi continuato, per essere stromento imperfetto, e che solo gusta alquanto la prima volta che si sente, e poi, non avendo molta varietà nelle consonanze nè servendo al cantare, viene facilmente a noia.

Il suono delle Trombe è proprio per la guerra, e per incitare e per avvertire la cavalleria nelle particolari azioni, però non s'usa da persone nobili ma da mercenarie; et in Fiandra, con l'occasione della guerra, sono molti che suonano con modo più che ordinario, e così in Inghilterra.

L'istesso si può dire del Tamburo e del fischio dei Comiti di Galere e de i todeschi e svizzeri. Li Pìferi sono in uso nell'armate e vascelli di mare, et in quelli che navigano nell'Oceano si suonano più esquisitamente...

Il sonare di Sanfornia, che in Roma si nomina con nome di mal odore et in Lombardia Viabò, non meritarìa d'esser messo in campo, vedendosi per l'ordinario nelle bocche di gentaglia; ma essendo stata nobilitata dal signor Ottaviano Vestrij, il quale la suonava con termini musicali e con giustezza nell'intonar delle note, non la tralascio; et io più volte l'ho sentito suonare tra gli altri Madrigali quello di Luca Marenzio che comincia *Vestiva i colli* ecc., e l'istesso Madrigale ho sentito in Anversa suonare nel campanile della chiesa principale con le campane, e quello che suonava aveva il libro davanti, e toccava li tasti, come s'usa ne gli organi, e l'istesso mi dissero che s'usava in Bolduch et in altri luoghi del Brabante e di Fiandra.

Un tal Francesco Tinella orefice in Bologna, uomo ben visto generalmente, ha inventato una palla d'ottone ben serrata con alcuni ordegni dentro, che con pochissimo moto rendeva un'armonia inaspettata, con diletto e maraviglia di chi la sentiva.

VINCENZO GIUSTINIANI.

La cantata del Seicento.

La cantata ebbe una grande importanza d'arte nello svolgersi della curva musicale durante il secolo XVII. Quest'affermazione richiede qualche chiarimento: prima di tutto che essa deve intendersi in un senso estetico rigoroso. Io non intendo significare, con la parola « cantata », quella forma oggettivata e condensata negli schemi intellettualistici della rettorica d'uso; non intendo, come molti fanno, di porre un fatto stilistico per cadere, infine, nella rancida concezione positiva della critica erudita. La parola « cantata » deve significare, per noi, qualche cosa di più vasto, di più reale. Non la vuotaggine dell'astrazione formalistica codificata genericamente, ma il dinamismo di un divenire storico. Non la forma rettorica cristallizzata in vacui schemi scolastici, ma il carattere di liricità individuale, quello proprio che fu qualità e tendenza della musica italiana del secolo XVII. Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi segnano l'attualità di questa concretezza della espressione in un momento di quel meraviglioso rivolgimento spirituale che fu il rinnovarsi della coscienza umana, nel Rinascimento. Storicamente, Scarlatti e Corelli non vengono fuori da correnti sostanzialmente diverse da quelle onde si formò la triade precedente; e però in essi l'individualismo è già più marcato e già comincia ad apparire particolarmente specificato in quel soggettivismo sensuale che dovrà essere peculiare all'espressione settecentesca. In Monteverdi, Frescobaldi e Carissimi, per una via o per l'altra, la qualità storica è nel dramma universale dello spirito che si attua nella coscienza di se stesso come individuo; in contrasto alla polifonia sacra a fondo gregoriano. In Carissimi la polifonia si è umanizzata e si sente in essa vibrare quell'individuo, organismo di sensitività e di fantasia, che si era sforzato di venire alla luce della lirica nella tormentata vicenda dei primi tentativi monodici. In Scarlatti questa dialettica è superata e già spunta il sereno di una coscienza nuova che ha vinto il tormento e si è potuta accomodare all'ambiente sociale, il quale ha anche le sue esigenze pratiche imprescindibili che per il musicista diventano esigenze professionali. Per conseguenza i valori spirituali dell'artista vanno sempre più ritraendosi e semplificandosi, come si sono semplificate le esigenze morali dell'uomo nella società. Una società che per tre quarti viveva sotto la verniciatura di convenzionalismi non

poteva produrre un musicista tutto d'un pezzo, nelle forme e nei fini della sua arte. Alessandro Scarlatti fu non soltanto l'annunziatore del secolo nuovo, cioè un grande artista, ma fu anche un vero miracolo di attività pratica e seppe servire a puntino se stesso e gli altri; e se la cortigianeria del tempo fu causa di avergli fatto riempire troppi pentagrammi, la duttilità del suo temperamento non lo fece sentire straniero in patria e potè riconciliare il proprio ingegno, versatile e fecondo, con l'ambiente di cui visse, impotente e falso. Questa conciliazione avvenne praticamente e senza sforzo, tutto affatto il contrario di quello che sarebbe stato in un romantico di un secolo dopo. Ed è in essa, a mio parere, il carattere fondamentale che si distingue e definisce la personalità di Alessandro Scarlatti.

Da questa interpretazione storica del fatto artistico risulterà all'evidenza che nel dire della cantata che essa ha grande importanza nell'arte musicale del secolo XVII, si vuole intendere non soltanto il risaputo e il semplicistico circa la grandissima diffusione di questa forma che fu prediletta, al suo tempo, a pubblico e ad autori; ma soprattutto voglio significare che essa ebbe a coincidere con lo svolgimento attuale di quel complesso stato d'animo per cui la musica, già tendente a differenziarsi liricamente dal collettivismo polifonico, riesce finalmente a realizzare la propria esigenza umana; con Carissimi, Rossi e Stradella in un primo grado, con Scarlatti e Bassani in un secondo. L'aspetto della forma-cantata quale ci risulta nel contrasto di pezzi alternati, in stile recitativo e cantabile, è, per così dire, il documento spicciolo di questo momento astratto dalla realtà storica. La sua importanza s'identifica con l'importanza dell'aria e quindi anche con la storia dell'opera.

Sarà facile spiegarsi, su la base di questi principii, come fino dall'iniziarsi del Seicento, ci troviamo al cospetto d'una fioritura straordinaria di tal genere di composizioni. In un primo momento, anzi, il contrasto fra vecchia e nuova aspirazione è più agevole a cogliersi materialmente nel dualismo tra polifonia concertante, propria al madrigalismo che tuttora permane, e monodia recitativa a cui già ai suoi tempi tendeva il madrigale. Tutto il periodo anteriore a Carissimi e a Stradella può considerarsi come una esercitazione, uno sforzo ad attuare la nuova espressione della quale si sentiva lo stimolo intuitivo che, per altro verso, era ancora incapace a realizzarsi come esigenza interiore.

Di questo periodo la ricerca assidua di studiosi moderni ci ha messo in grado di tracciare un quadro con dati positivi. Abbiamo:

Alessandro Grandi (1626); Carlo Milanuzzi; il veneziano Eleuterio Guazzi (1622); G. Pietro Berti (1624); Desiderio Pecci, senese (*Arie*, 1626); Giovanni Roretta (1629); lo stesso Gerolamo Frescobaldi con le sue arie musicali del 1630; Francesco Negri con le sue arie musicali del 1635; Francesco Manelli, un precursore dell'opera veneziana (1636); Filiberto Laurenzi (*Concerti ed arie* del 1641); G. Francesco Sances (1633); Domenico Mazzocchi (*Sonetti ed arie di più parti a voce sola*, 1640); Benedetto Ferrari con pubblicazioni similari del 1633, 1637, 1641. Siamo in pieno fervore di preparazione. Molte attività in movimento ma ancora inceppate per l'ondeggiare esitante fra vecchio e nuovo, tra quello che si sa per averlo sentito da gli altri e quello che si vorrebbe dire per sentimento personale. È il conflitto tra l'arioso *a solo* e i residui del concertismo madrigalesco. Ed è notevole osservare che, mentre in questo periodo che dura alcuni decennii, la lirica non riceve un carattere determinato, mentre i singoli autori non arrivano a distinguersi in personalità estetiche, pure, a poco, a poco, si notano gradatamente dei progressi estrinseci che documentano un tal quale sviluppo di nuove esigenze culturali, una ricerca di nuovi mezzi, un ansioso allontanarsi dalla via battuta; tutte cose che se non costituiscono vere e proprie note d'arte, pure sono di essa indubitabile presentimento.

Alla mancata attuazione lirica del linguaggio musicale corrisponde la deficienza del mondo poetico a cui si atteneva la striminzita poesia dei letterati del secolo: uniforme e monotona. Gli argomenti amorosi hanno la prevalenza, ma in forma falsa e convenzionale. È un ricettario di esclamazioni lamentose e di frasi melense; l'ostentazione di un dolore al quale nessuno mai si è afflitto e che serve di ripiego retorico per dar pretesto alle Filli, alle Clori ed ai Sileni d'intervenire, con la loro Arcadia, a giocherellare in metri pesanti ed enfi. È l'ultima abiezione del petrarchismo reduce dalle virtuosità cinquecentesche, più che mai roco e slombato, tra arguzie flaccide e concettoni sforzati. Ed è la prima tappa di quella letteratura di libretto d'opera che, salvo eccezioni auree, fino ai nostri giorni compresi, si manterrà ligia a tanta mediocrità. Lo Schmitz indica come oasi poetiche un brindisi vivace (*Beviam tutti*) nelle musiche a due voci di Giovanni Valentini (1622), che è una nota gaia e piacevole in mezzo a l'incessante lamentarsi dei soliti innamorati; ed una soave impressione di sano naturalismo nel madrigale *Il maggio* del Rovetta (1645). Per conto nostro avremo agio di notare un esempio di beffardo ed ingenuo umorismo tra le cantate

del Provenzale. Data la mediocrità dell'ispirazione, ad aggravare l'effetto si aggiunga la presunzione, negli autori, di apparire fantastici e singolari, tanto che nel 1741 Saverio Quadrio poteva osservare come « fu nel secolo diciasettesimo ancora che essendosi mille argomenti fantastici e stravaganti incominciati nella lirica a trattare, convenne ai compositori, per farsi intendere, appiccare ad ogni benchè minuto componimento un ampio e diffuso titolo, cosa totalmente tra poeti nuova; e inoltre, con incredibile sciocchezza titoli ricercati metaforici e ampollosi e frontispizi con simboli ». Ciò non esclude che alla infima elucubrazione poetica si alternino testi di lirici come il Petrarca ed il Tasso. Questi, specialmente, ebbe gran voga tra i compositori e, oltre il Principe di Venosa ed il Monteverdi, più d'uno ancora doveva servirsi di suoi versi per musica; da Sigismondo d'India (dalla *Gerusalemme*, 1621), allo Eredi (dall'*Armida*, 1629) ed al Mazzocchi (in *Madrigali* del 1638 e in *Musiche sacre e morali* del 1640). E prima ancora di questi: il Barbarino (*Madrigali*, 1606), il Caccini (*Nuove musiche*, 1614), il Belli (*Arie*, 1616), il Fornaci (*Amorosi sospiri*, 1617), il Bellante (1629) ed altri. Ma di tante musiche, se si eccettui il *Combattimento* monteverdiano e qualche frammento, mettiamo del Caccini o del Mazzocchi, quali e quante saranno di cui valga la pena rinnovare il ricordo non fosse altro che per zelo di cronisti retrospettivi?

In conclusione: sia che al musicista servisse di guida un pregevole testo letterario, sia che questo appoggio venisse fornito dal solito cantarellare i vecchi motivi arcado-petrarcheschi, è sempre l'ispirazione, che tenendosi in basso loco, non perviene a realizzazioni degne di rilievo. L'aspetto estrinseco di queste formalità cantanti ondeggia tra il cantabile ed il parlato, tra il recitativo e l'aria, il recitativo in antitesi e l'aria, come alternativa di momenti lirici oscitanti, senza ancora realizzare intimità ed unità espressiva.

GUIDO PANNAIN.

« Come si tessano le Cantate ».

Nel parlare ampiamente delle Cantate il Quadrio così esprime nella *Storia e ragione d'ogni poesia*, Milano Agnelli, 1742, I. II. t. III dell'opera, p. 334:

Non sarebbe nel vero da perder tempo in dire come le Cantate si tessano: da che in oggi altro non si ascolta che ciò, egualmente nelle Sale e ne' Teatri, che negli Oratori e nelle Chiese. Ma per non

mancare al nostro dovere, ne diremo pur quello che ad esse abbiamo osservato richiedersi. E primieramente sogliono esse volgarmente comporsi di versi di qualunque genere e spezie, senza legge rimate, con mescolamento d'Arie e talora ad una voce, talora a più, o drammatiche o narrative, come al poeta più aggrada. Nondimeno elle esser sogliono tessute per lo più in guisa che prima precedano alcuni versi, i quali per modo di narrazione spiegano o espongono qualche cosa; e questa combinazione di versi si chiama Recitativo: indi segue una qualche Arietta: in terzo luogo segue un altro Recitativo: e dopo questo finalmente nell'ultimo luogo un'altra Arietta. Ovvero per cagione di brevità incominciano le Cantate da un'Arietta, senza altra esposizione, nella quale, o alcuna sentenza è espressa dalle massime proposizioni cavata, o alcun affetto dell'animo, o alcun costume: indi si passa nel Recitativo, che segue a spiegare la cosa in particolare; e di poi un'altra Arietta vi si appicca; e così si procede finchè si vuole.

Il Recitativo può essere in qualunque fatta di versi tessuto. Egli è il vero, che per lo più si costuma di stenderlo in versi parte endecasillabi e parte settenari ad arbitrio. Nè l'abitudine delle rime è pure determinata: ma liberi e sciolti lasciar si possono i versi, o accordarli fra loro, come più è in grado, sì veramente che la grazia ognora vi paia e la leggiadria. Egli vuol essere il Recitativo ancora breve; perciocchè altramente è agli ascoltatori cagion di noia...

Oggi i musici fanno o poco o niuno studio ne' Recitativi; ponendolo tutto nelle Ariette. E pure essendo quelli una parte, dalla quale deriva la cognizion del suggetto e de' personaggi, dovrebbe essere loro più a cuore dell'altra, che solo consiste in considerazioni e moralità, che se ne deducono. Ma il peggio ancor è che i cantori odierni, per arrivar presto all'Arie, nelle quali far campeggiar il loro talento, e sorprendere la grossolana plebaglia, neppure un accento talvolta fanno ne' Recitativi sentire, nè una sillaba esprimono, con ogni strapazzo e di fuga cantandoli, come se nulla fossero da curare e fossero di niun rilievo. Costoro o come ignoranti d'ogni arte, o come disamorati della fatica, meriterebbero d'essere giustamente giù dall'orchestre cacciati a furor di popolo, o che loro fosse fatta tal mancia, che non fossero per sentire più fatica di denti in quell'anno...

... Egli sarebbe mercè che fossero questi componimenti (le cantate in genere) sbanditi a furore da tutti gli amatori del buon gusto: poichè quante riflessioni domandano per servire alla musica, sono altrettante contrarietà alla bellezza della poesia; e vengono per esse

obbligati i poeti a dover tutte le leggi dell'arte poetica malmenare per accomodarsi ai cantori. L'aspro e l'austero, che il giudizio talor ricerca, per accomodarsi al suggetto e per ingrandire lo stile; le collisioni, che rendono gravi e maestoso il verso, in una parola gli artifizi tutti più belli del compor poetico riescono scomodissimi per le cantate, che in grazia della musica esser vogliono dolci non pure, ma per fino smaccate e cascanti di vezzi. Oltra che la maniera di esso componimento, che altro non è che un miscuglio di versi ognora abborrito fuorchè nel vino, è assai sregolata; e nulla contiene di bello, nulla di grave.

SAVERIO QUADRIO.

La prefazione ai « Madrigali guerrieri » di Monteverdi.

Havendo io considerato le nostre passioni ed affettioni del animo essere tre le principali, cioè ira, temperanza, et humiltà o supplicatione, come bene gli migliori filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi alta, bassa, et mezzana, et come l'arte musica la notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, et temperato, nè havendo in tutte le composizioni de' passati compositori potuto ritrovar esempio del concitato genere, ma bensì del molle et temperato; genere però descritto da Platone nel terzo *de Rettorica* con queste parole: « Suscipe harmoniam illam, quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium voces atque accentus » (1); et sapendo che gli contrarii sono quelli che muovono grandemente l'animo nostro, fine del muovere che deve havere la bona musica, come affirma Boetio dicendo: « musicam nobis esse conjunctam mores vel honestare vel evetere » (2); perciò mi posi con non poco mio studio e fatica per ritrovarlo; et considerato nel tempo pirrichio, che è tempo veloce, nel quale tutti gli migliori filosofi in questo essere stato usato le salvationi belliche concitate, et nel tempo spondèo, tempo tardo le contrarie, cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse un tocco di tempo spondèo, la quale poscia ridotta in sedici semicrome, et ripercosse ad una per una con agiontione di oratione continente ira et sdegno udii in questo poco esempio la similitudine dell'affetto che

---

(1) Scegli quell'armonia che, quando occorre, benissimo imita le voci e gli accenti di colui che va in guerra.

(2) ... che la musica può agire su noi ornando o sconvolgendo i costumi.

ricercavo, benchè l'oratione non seguitasse co' piedi la celerità dell'istromento; et per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta ch'esprime con ogni proprietà et naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere; et ritrovai la descritione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto, guerra cioè, preghiera et morte; et l'anno 1624 fattolo poscia udire ai migliori della nobil città di Venetia in una nobile stanza dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Girolamo Mozzenigo Cavaglier principale et ne' comandi della Serenissima Repubblica de' primi, et mio particolar padrone et partial protettore; fu con molto applauso ascoltato et lodato; il qual principio havendolo veduto a riuscire alla imitatione del ira, seguitai ad investigarlo maggiormente con maggiori studj; et ne feci diverse compositioni, altre così Ecclesiastiche, come da camera; et fu così grato tal genere et lodato in voce et ancora in penna, e la imitatione mia l'hanno in opera mostrato a molto mio gusto et honore.

Mi è parso bene perciò il far sapere che da me è nata la investigazione et la prova prima di tal genere tanto necessario nell'arte musica, senza il quale è stata si può dire con ragione sino ad hora imperfetta, non havendo hauto che gli soli generi molle et temperato. Et perchè a primo principio (in particulare a quali toccava sonare il basso continuo) il dovere tampellare sopra ad una corda sedici volte in una battuta gli pareva piuttosto far cosa da riso che da lode, perciò riducevano ad una percossa sola durante una battuta tal multiplicità, et in guisa di far udire il pirrichio piede faceano udire il spondèo, et levavano la similitudine ad oratione concitata. Perciò auiso dover essere sonato il basso continuo con gli suoi compagnamenti nel modo et forma in tal genere che sta scritto, nel quale si trovava parimente ogni altro ordine che si ha da tenere nelle altre compositioni d'altro genere; perchè le maniere del sonare devono essere di tre sorte, oratorie, armoniche, et rethoriche; la ritrovata da me del qual genere da guerra, mi ha dato occasione di scrivere alcuni Matrigali da me intitolati guerrieri; et perchè la musica da gran Principi viene adoperata nelle loro regie camere in tre modi per loro delicato gusto; da theatro, da camera, et da ballo; perciò nella presente mia opera ho accennato gli detti tre generi con la intitulazione guerriera, amorosa, et rappresentativa; ciò che sarà imperfetto perchè poco vaglio in tutto, in particolare nel genere guerriero per esser novo et perchè (*omne principium est debile*) (1);

prego perciò il benigno lettore a gradire la mia bona volontà, la quale starà atendendo da la sua dotta penna maggior perfetione in natura del detto genere: perchè (*inventis facile est addere*) et viva felice.

CLAUDIO MONTEVERDI.

Il sacro e il profano in Monteverdi.

Le cerimonie del culto (in San Marco) erano d'una singolare magnificenza... A Natale, la messa si cantava alle sei di sera e non a mezzanotte. La cerimonia attirava grande folla che si pigiava fin nella piazza per ammirare le pompe del culto e ascoltare la musica cantata a quattro cori, secondo l'uso adottato alla fine del XVI secolo. In tali solenni occasioni, numerosi strumenti, cornetti, tromboni e viole, erano associati alle voci. In fondo alla basilica sorgeva la tribuna dei musici, di forma ottagonale sorretta da nove colonne. Là si cantavano messa e vespri nei giorni ordinarii, ma nelle grandi feste i cantori erano divisi in parecchi cori. Andrea e Giovanni Gabrieli avevano definitivamente messo in uso a Venezia i cori multipli che si rispondevano, dialogavano o s'univano insieme grandiosamente, mentre gli strumenti suonavano ad intervalli ritornelli e sinfonie o rinforzavano le voci. In verità, la messa e i mottetti a più cori, col concorso dell'orchestra, erano cantati soltanto nelle occasioni solenni. Per le cerimonie culturali ordinarie ci si contentava del canto a cappella, secondo le più severe tradizioni. La chiesa di San Marco si prestava meravigliosamente alle grandi feste musicali. Due organi, famosi per la bellezza della loro sonorità, stavano di fronte nelle trasversali della grande navata. L'uno, opera di frate Urbano da Venezia, datava dal 1490; l'altro, meno antico, era più piccolo ed ammirato per la soavità dei suoi registri. Era stato fornito di imposte, decorate da Giovanni Bellini; esso era suonato da Giovanni Gabrieli...

... Le opere religiose di Monteverdi si possono distinguere in due categorie: quelle nello stile polifonico tradizionale e quelle in istile concertante. Monteverdi sembra d'aver adoperato indifferentemente entrambi gli stili così diversi, quasi antitetici. Nulla autorizza a supporre che una messa come quella *da cappella* sia anteriore ai mottetti con strumenti, dalla forma teatraleggiante, annessi alla raccolta della *Selva morale* del 1641. Monteverdi non soltanto si astenne nella maggior parte delle sue opere sacre dalle audacie armoniche che

caratterizzano i suoi madrigali e i drammi lirici, ma è più purista dei puristi del suo tempo, pratica uno stile spiccatamente arcaico nell'austerità.

Tale atteggiamento di Monteverdi è tanto più sorprendente in quanto gli sforzi dei novatori tendevano allora a introdurre nello stile da chiesa i procedimenti del canto monodico e l'uso concertante degli strumenti. Andrea e Giovanni Gabrieli, del resto, avevano aperto la strada, sostituendo all'espressione interiore d'un profondo sentimento religioso la ricerca dell'effetto decorativo, la perpetua illustrazione del testo. Il madrigale s'era dapprima impadronito dello stile chiesastico e aveva lasciato la porta aperta a tutte le licenze. Si cerca di colpire l'immaginazione e i sensi con i potenti effetti di sonorità delle masse corali dialoganti fra loro. La stessa scuola romana, per quanto conservatrice, risentirà il contraccolpo di questa nuova estetica; la scuola uscita da Palestrina perverrà infine ai giganteschi edifici sonori d'un Orazio Benevoli, alla sua messa a cinquantatrè parti vocali e strumentali. Attorno a Monteverdi molti sono i compositori nel nuovo stile concertante. È il caso del suo collega a Mantova, G. C. Castoldi, il quale nelle sue Messe, nei suoi mottetti (1607) dispone le voci in due cori procedenti in larghi accordi verticali e dialoganti fra essi. Nulla è meno polifonico di questo stile. Del resto, il maestro di Monteverdi, Ingegneri, pratica uno stile più armonico che contrappuntistico, e Monteverdi lo loda nei suoi scritti per essersi sempre preoccupato di far distintamente intendere le parole, cosa impossibile quando tutte le voci si intrecciano in contrappunti inestricabili.

Infine non si saprebbe dimenticare che Monteverdi aveva vissuto a Mantova parecchi anni contemporaneamente al celebre Grossi da Viadana, uno appunto dei musicisti che più contribuirono a introdurre lo stile recitativo e concertante nella musica da chiesa. Dopo il 1602, nei suoi concerti ecclesiastici, Viadana dava saggi molto riusciti di mottetti in stile recitativo a una, due, tre o quattro voci, accompagnate dal basso continuo realizzato sull'organo. Viadana si proponeva soprattutto di semplificare il lavoro dell'organista che spesso doveva contentarsi di due o tre cantori per eseguire un mottetto a quattro o cinque voci, riducendo a vista le altre parti sull'organo; ma l'introduzione del sistema fiorentino del basso continuo decise la rovina dello stile polifonico. Le armonie verticali succedettero agli intrecci del contrappunto, e la melodia nettamente disegnata sorse accompagnata dai discreti accordi dell'organo.

Perchè Monteverdi si mostrò, nel dominio della musica da chiesa, tanto conservatore? Perchè lo zelante propagandista della *nuova pratica* credette di dover coltivare quei procedimenti di stantie composizioni abbandonati dai musicisti del suo tempo? Fin dal suo arrivo a Venezia aveva tentato di restaurare il canto della chiesa secondo la tradizione polifonica già caduta in desuetudine. Indubbiamente egli aderiva alla volontà dei Procuratori fedeli agli antichi usi...

... Stupisce il fatto che verso la fine della sua vita Monteverdi abbia adattato a parole religiose alcune sue arie, alcuni madrigali. Certo può sembrare sorprendente il ritrovare nella *Selva spirituale,* sotto il titolo *Pianto della Madonna,* il mirabile *Lamento d'Arianna...* Infatti non v'è fondamentale differenza stilistica fra le sue composizioni profane e quelle religiose, eccettuato un certo numero di messe e di mottetti, che, per una singolarità della sua natura, egli si ingegnò di comporre in uno stile arcaico, che era ancora coltivato soltanto da alcuni tardi compositori.

Siffatta concezione dell'arte religiosa urta le nostre idee moderne; ma non dimentichiamo che siamo a Venezia, nella patria di Tiziano e di Veronese, che il carnevale scatena ogni anno la follia sulla città, che si vedono allora i preti andar mascherati nelle strade, che nei conventi le monache s'affollano nel parlatorio per udire i cavalieri vestiti in fogge stravaganti e ridere delle loro buffonerie... È insomma per siffatti monasteri e per tali chiese che Monteverdi scriveva la sua musica sacra e però non bisogna stupire dell'andamento profano dei pezzi che egli destinava a frivoli uditorii. Non sorprende, invece, che in un'atmosfera così mondana egli abbia avuto la preoccupazione di comporre un così grande numero di messe e di mottetti di stile severo?

HENRY PRUNIÈRES.

Le forme del '500 e Gerolamo Frescobaldi.

Ferrara, che il 9 settembre 1583 vide Gerolamo Frescobaldi al fonte battesimale della sua bella cattedrale, è oggi silente città di deserta bellezza, tutta nostalgia di ricordi e di grandi glorie lontane. È dolce ora abbandonarsi alla suggestione delle memorie artistiche nella città ch'ebbe fissati nel Boiardo, nell'Ariosto e nel Tasso gli aspetti e le ragioni della sua gloria. Col velo della malinconia è sceso su di essa il silenzio, che in ogni luogo ti avvolge e ti accom-

pagna: quando t'aggiri entro le sue viuzze, secondo la stagione, assolate o nebbiose, e quando affacciandoti entro i cortili delle sue case vecchiotte, improvviso ti si apre lo sfogo de' suoi orti. È oggi la calma immobile delle cose, propizia ai voli leggeri della fantasia: il Poeta, che loda il suo silenzio, rievoca

..... la chiara
sfera d'aere e d'acque
ove si chiude
la sua melanconia divina
musicalmente.

Ma l'anima nostra non si consola che da questa atmosfera il suono dei canti e delle musiche, onde la città fu tutta festosamente percorsa, sia interamente svanito come da un giardino il profumo dei fiori.

Nel Cinquecento Ferrara visse la realtà del sogno che oggi torpidamente ci avvince se, fra le sue vie o nei suoi palazzi, ci lasciam prendere l'anima dalle visioni e dai colloqui che ci offron le ombre del passato. Ferrara, la dolce città ariostèa, fra le città italiane del settentrione non ebbe dinanzi a sè, nella gloria artistica, che Venezia, rivale incomparabile. Quegli Estensi, principi sagaci e violenti, ben seppero inchinarsi al prestigio dell'arte che, devotamente coltivata e favorita, eterna il loro nome. Al posto d'onore tennero la musica, non soltanto per lusso o splendore di corte, ma per intima appassionata predilezione: la non breve tradizione di gloria s'allarga e si rinsalda ancora sotto i principati di Ercole II e di Alfonso II. Basta ricordare i nomi dei grandi musicisti che variamente operarono in Ferrara, lasciando traccia non peritura del loro passaggio, per immaginare quale intensità vi avesse raggiunta la vita musicale: sono artisti pregiati e geniali come Antonio Brumel, che vi fu maestro di cappella, Josquin des Prés, Adriano Willaert, Cipriano de Rore, Jaques de Wert, il fiammingo che turbò il cuore di Tarquinia Molza, Luzzasco Luzzaschi e molti altri ancora. Dello splendore artistico di Ferrara ci è pure testimone Orlando di Lasso, il quale fu a Ferrara due volte, nel settembre 1567 e nell'ottobre 1585; impressioni e ricordi vivissimi dovette riportarne, se il 7 dicembre del 1585 il duca di Baviera scriveva ad Alfonso II che il Lasso « non si sazia di decantare la musica rarissima udita » e che « non può più lodare la musica mia ». L'altro massimo genio dell'arte polifonica cinquecentesca, Palestrina, non ebbe rapporti diretti con la Corte Estense, ma dal 1567 al 1571 fu a capo dei concerti da camera al servizio

del Cardinale Ippolito, cui dedicò il primo libro dei Mottetti: amantissimo della musica, questo principe colto ed intelligente, molto si compiaceva dei numerosi suoi musici, raccolti con amore d'artista, vantati con orgoglio di mecenate.

Musici e virtuosi di bella fama venivan rintracciati, a mezzo degli ambasciatori, in Italia e all'estero: ed è facile pensare qual parte avesse la musica nelle feste date nei palazzi del Paradiso, di Schifanoia, dei Diamanti o negli ozi lussuosamente trascorsi nei celebri luoghi di delizie degli Estensi quali la Castellina e la Montagnola o nelle gaie, amene villeggiature di Belvedere, di Belriguardo e della Mesola. Sotto il ducato di Alfonso II il culto della musica conobbe il suo massimo splendore: le principesse Lucrezia e Leonora, sorelle del duca, erano personalmente versate nella pratica dell'arte e la duchessa raccoglieva intorno a sè il cosidetto concerto delle Dame diretto da Luzzasco Luzzaschi, musicista celebratissimo al suo tempo, intorno al quale nella seconda metà del Cinquecento gravitò la vita musicale ferrarese. Questo concerto delle dame, che fu uno dei più singolari ornamenti della corte Estense, era principalmente costituito da Lucrezia Bendidio, Tarquinia Molza e Laura Peperara, la cui fama di abilissime cantatrici e virtuose di strumenti rapidamente si sparse negli ambienti artistici italiani. Jaques Wert, ad esempio, dedicando nel 1586 al Duca di Ferrara il suo ottavo libro di madrigali, scriveva nella prefazione: « A cui non sono hoggimai note le meraviglie e d'arte, e di natura, la voce, la gratia, la dispositione, la memoria, e l'altre tante sì rare qualità delle tre nobilissime giovani Dame della Serenissima Signora Duchessa di Ferrara? ». Per il concerto delle Dame, il Luzzaschi compose un libro di madrigali, per una, due e tre voci di soprani con accompagnamento di cembalo, che costituisce una singolare apparizione di vera e propria musica vocale da camera, indipendente e lontana dai caratteri dello stile recitativo dei riformatori fiorentini.

. . . .

Nella musica organistica del Cinquecento, considerata entro i limiti dello stile imitativo, si distinguono due tendenze fondamentali. La prima di esse, profondamente compenetrata dal carattere religioso della sua destinazione, è rappresentata da quelle opere in cui l'elaborazione a quattro parti sull'organo si manifesta rigorosissima, sia che assumendo secondo l'antica pratica vocale spunti di canto gregoriano in una sola parte per tutta la durata del pezzo si disponga intorno ad esso una fioritura di contrappunti, sia che restringendo

a maggiore brevità lo spunto del gregoriano preso come tema iniziale, questo circoli in tutte le parti con gioco più vario di contrappunto. Questa pratica strumentale, da Gerolamo Cavazzoni al Frescobaldi, non conobbe grandi mutamenti stilistici perchè in essa dominò il rigore dell'ufficio liturgico.

La seconda tendenza si vien determinando via via che negli artisti si afferma un nuovo ideale di composizione indipendente dallo scopo pratico, da un esterno legame religioso. Se resta naturalmente valido il modello della tecnica imitativa della polifonia vocale, che costituisce in fondo l'elemento connettivo fra la musica vocale e strumentale, sul quale è possibile soltanto per astrazione distinguere un contenuto « obbiettivo » invece che una disposizione spirituale, a poco a poco le forme entro cui si determina questa diversa tendenza assumono un carattere sempre più tipicamente strumentale; cessa l'arbitrio intellettuale d'un'elaborazione tecnica a cui poco il sentimento individuale concorre, per dar luogo ad una necessità espressiva concepita e insieme prodotta entro i limiti della nuova sensibilità strumentale. Queste forme si organizzano con strettissima affinità, per cui è impossibile determinare con sicurezza gli specifici, singolari caratteri: il ricercare, la fantasia, il capriccio, e in certo senso, anche la canzone, sfumano l'uno nell'altro differenziandosi a volta a volta secondo il diverso spirito introdotto dall'artista.

. . . .

Il carattere oscillante ed arbitrario di queste classificazioni è ancora provato da un breve sguardo storico. Il termine *fantasia* compare per la prima volta, sull'alba del Cinquecento, nelle intavolature per liuto del Petrucci del 1507-09, le quali non contengono alcun passo in stile imitato, ma semplicemente accordi e figurazioni rapide e snelle. Alcuni decenni dopo, nelle intavolature del 1536 e '46, Francesco da Milano dimostra già d'aver inserito dei passi in stile imitato: ecco una prima ambiguità nell'uso del termine. In seguito, la fantasia trova un uso assai parco, anche nei titoli delle opere organistiche; e il Deffner nel suo studio sulla fantasia, urtando a più riprese nella difficoltà d'isolare gli elementi specifici, non riesce a costituire di questa forma una storia indipendente da quella del ricercare. Nelle composizioni contenute nelle *Fantasie, Recercari, Contrapunti a tre voci* di Adriano Willaert « un contrassegno che tra i pezzi distingua quali siano fantasie e quali ricercari non esiste ».

Come nacque, allora, e come continuò costante il bisogno dell'uso di questa parola, se quasi sempre si palesa come un sinonimo

del ricercare? Alcune testimonianze cinquecentesche ci dicono la sua origine.

Nel processo di sviluppo e di consolidamento della pratica strumentale, per fantasia s'intendeva quel particolar modo tenuto dall'organista nell'improvvisare su alcuni temi, da principio esclusivamente tratti dal canto gregoriano o da pezzi religiosi dei migliori maestri, una composizione ricca di artificiosi giochi contrappuntistici. Questo modo, che importava naturalmente una grande sicurezza di dottrina e di esecuzione, ci è minutamente descritto dal trattatista spagnuolo Sancta Maria e da lui considerato possibile nell'ultimo grado di abilità di un organista. Analoga testimonianza, che dimostra come l'esigenza fosse comune nella pratica strumentale di tutti i paesi, ci è offerta da un passo del famoso regolamento veneziano che definiva le modalità dell'esame dei concorrenti al posto d'organista in San Marco. L'aspirazione immediata e naturale del musicista fu di raggiungere per quanto possibile la dotta elaborazione contrappuntistica spiegata nel ricercare, generalmente considerato come la forma più industre e costrutta dello stile imitativo strumentale, ma il carattere d'improvvisazione indusse l'esecutore a conservare un più fantasioso trattamento dei temi e una maggiore libertà di ornamenti, con ricco sfoggio di diminuzioni e di coloriture.

Così, nei diversi musicisti il « suonar di fantasia » significò una tendenza allo stile più vivo e mosso: e mentre da una parte il raffinamento del gusto strumentale velocemente favorito dal ricco e fecondo esercizio della toccata influiva direttamente sulla fantasia, dall'altra parte questa riusciva a smuovere il rigido andamento contrappuntistico del ricercare e ad inserirvi veloci coloriture, produttrici immediate dei più gradevoli e vari effetti strumentali. Nell'arte versatile e ricca di Andrea Gabrieli troviamo appunto una *Fantasia allegra* che è un raro esempio di equilibrata fusione del tematismo imitativo in una fluidità figurativa essenzialmente poggiata sul nuovo gusto strumentale, e per tale ragione degna d'esser fissata nella scrittura, consegnata alla stampa e quindi sottratta al destino della rapida fine per cui andaron dispersi quasi interamente i consimili frutti dell'immaginazione musicale dei contemporanei. I ricercari di Claudio Merulo, ma più quelli di Giovanni Gabrieli a lor volta dimostrano coll'inserzione dei passi figurati, tipicamente strumentali, il nuovo desiderio dei loro creatori di ampliare, con flessibile naturalezza, le possibilità espressive ancor troppo soffocate — nell'accordo del giudizio dei contemporanei e nostro — d'eccessiva volontà teo-

rica. Ecco dunque come corsero parallele le diverse forme sottomesse a diverse azioni prodotte dalla personalità e dall'ambiente che ad esse conferiscono un valore di tendenza e di direzione spirituale: l'impossibilità di riconoscere termini fissi in queste singole o comuni esperienze, con chiarezza convince come incoerente e arbitrario ogni rigore di classificazione.

L'elemento comune e fondamentale è dato dall'imitazione nelle sue varie forme, comprese dal più semplice andamento a canone sino alle maggiori raffinatezze consentite dal fugato: astrazioni di tecnica che condizionano l'agire dell'artista e però gli offrono un primo contenuto provvisorio e convenzionale. Questo contenuto che si trova dinanzi all'artista, preesistente alla sua creazione, all'inizio di una nuova tendenza espressiva — come nel caso nostro della musica strumentale — per necessità dev'essere prevalentemente materiato di elementi tecnici, prima che questi si arricchiscano di quelli sentimentali derivati dai valori lirici che si trovano nelle schiette opere d'arte: e quest'insieme costituisce, appunto, il « gusto » suscettibile perciò di affinamento e di progresso, che accomuna un gruppo di artisti in alcune fondamentali preferenze.

Esaminate le *Fantasie* del Frescobaldi, l'A. prosegue:

Grandi, indimenticabili accenti di poesia nelle *Fantasie* non si possono trovare. Nemmeno giova, nell'assenza di pagine degne di esser ricordate per la loro sicura bellezza, rintracciare per la citazione dei passi in cui sia più puro l'abbandono al canto.

. . . .

Gerolamo Frescobaldi nelle *Fantasie* elabora con grande serietà morale una materia già offertagli dalla tradizione: ne risulta qualche tocco più vario e più libero e una progressiva coscienza della propria capacità.

La limitazione necessaria del valore lirico di questa prima opera di Gerolamo Frescobaldi non esclude il riconoscimento di una calma sicurezza di stile che riconduce l'ansioso, irrequieto presentimento di nuova bellezza alla disciplina di un lavoro umile e concentrato. Questo suo primo linguaggio, adagiato in forme placide e piene, fu preciso, ben costrutto, ed ogni elemento si ricompone senza urti e senza eccessi, ma anche senza calore, nell'ordine e nell'equilibrio della composizione, con molta naturalezza tutta avvolta da una sostenuta dottrina. Qui il Frescobaldi è artista, ma nel senso tutto latino di artefice.

. . . .

La composizione evidentemente contemporanea delle toccate e dei ricercari rende indifferente la priorità dell'analisi di una o l'altra delle opere. Preferiamo parlar prima dei *Ricercari* per una ragione propriamente critica: fra tutte le opere del Frescobaldi è certamente quella in cui le connessioni tradizionali con le analoghe forme del passato sono più evidenti.

S'è visto che il ricercare è il rappresentante più rigoroso e significativo di una tendenza fondamentale dello spirito del Cinque e Seicento in quanto assume, nella musica strumentale, il principio imitativo dominante non esclusivo, ma prepotente della polifonia vocale. Come abbiamo dissolto la retorica della fantasia, egualmente non costituiremo quella del ricercare, perchè ormai sono chiari i pensieri che dirigono la nostra analisi storica. Si potrà aggiungere che, nella tendenza verso la forma fugata, gli artisti più esperti sentirono quasi come un dovere di elevare il ricercare alla dignità d'una elaborazione mottettistica o madrigalistica: quasi si trattasse di togliere alla musica strumentale il carattere di mera piacevolezza principalmente fondata sulla novità del mezzo sonoro ed espressivo e di affermare per essa delle equivalenti possibilità di dottrina e d'artificio.

Per utilità di scuola e di cronologia si possono distinguere vari momenti nelle vicende del ricercare, soltanto non bisogna dimenticare che l'autonomia del genere non ha realtà storica: e, come già si è visto per la fantasia, il nome compare sugli albori del Cinquecento nelle intavolature di liuto del Petrucci (1507-8) e precisamente nelle opere dello Spinaccino, che ci riportano al periodo delle forme indifferenziate, ai primi tentativi di assestamento formale fra tendenze e spiriti incogniti e contraddittori. Ma ben presto, stabilitasi nell'attività cembalo-organistica la distinzione di due chiari periodi successivi, rappresentati il primo dal Cavazzoni, dal Willaert e dal Buus, il secondo dai compositori facenti capo ai Gabrieli, si volle sintetizzare l'intima dialettica evolutiva nel contrastante principio della molteplicità e dell'unità tematica.

Nei termini in cui è posto il problema, stabilire *a priori* che quest'ultima rappresenti un progresso nei riguardi della prima è semplicemente assurdo: non c'è nessuna ragione per non dire che possa esser vero il contrario. Più temi ora posson esser stretti in un'affinità che esclude ogni opposizione e contrasto di caratteri, ora possono costituire il principio d'un antagonismo sentimentale espresso dall'artista. La verità si trova nella personalità dell'artista, la quale,

mediante il proprio e insostituibile processo di elaborazione e di trasformazione, imprime nuovo carattere agli elementi tecnici che vengono offerti dalla tradizione. Occorre sempre aver ben chiaro il concetto che la vera unità della composizione proviene dallo spirito dell'artista, il quale può dominare sulla più varia e numerosa materia tematica oppure esserne dominato, e perciò riuscire a sterile frammentarietà nell'uso d'un tema solo ed esclusivo. Da troppo tempo nella critica musicale s'è radicata la tenace consuetudine di risolvere ogni considerazione dell'arte nel puro schema formale, teorizzato in modo da porgere leggi arbitrarie e insostenibili, perchè sia lecito di sorvolare sui principî fondamentali che debbon guidare chi finalmente intenda cogliere il divenire dell'arte nell'unica luce della personalità dell'artista.

Di fronte ai tipi del ricercare tradizionale Gerolamo Frescobaldi afferma più genialmente che mai la libertà del suo atteggiamento.

. . . .

Ai ricercari seguono cinque canzoni, che serbano ancora — appariscente e sottomesso legame alla tradizione — l'aggettivo che le classifica storicamente: canzoni francesi.

La forma della canzone francese si differenzia dal tipo del ricercare innanzi tutto pel suo contenuto « obbiettivo ». Il ricercare deriva direttamente dal mottetto chiesastico, la canzon francese è la trascrizione strumentale della composizione omonima, largamente, universalmente diffusa in Italia ed in Europa con caratteristiche assai comuni di grazia profana e popolare. Di qui, vivezza di ritmi, spigliatezza di melodie: la canzon francese strumentale è la forma fugata che fa simmetria, nel mondo laico e profano, al sostenuto, austero, contegnoso ricercare. S'è detto profano e popolare per mettere in rilievo la vicinanza delle composizioni alla vita nel multiforme aspetto dei sentimenti amorosi e galanti; ma la canzon francese è opera schiettamente artistica di musicisti, non è fioritura spontanea come la canzone popolare nata nella terra e nell'ambiente più umile e con evidenti caratteri, per così dire, dialettali.

La canzone francese nel Cinquecento si scosta dai vari tipi quattrocenteschi che oggi son per noi dispersi nell'immensa sterminata ricchezza di questa produzione dei tempi di Dufay, Binchois, Bisnois, Ockeghem, Pierre de la Rue, Compère, i quali tutti e persino Josquin des Prés, se ne servono a frammenti come temi delle loro dotte composizioni polifoniche. La trasformazione è opera di Claudin de Sermisy, Certon, Janequin, Gombert, Crequillon: la canzone s'irrigidisce

allora in una forma ritmica e melodica ben definita, a carattere internazionale, forma costituita e retorica, non più tendenza o creazione multiforme. Dalla Francia si diffonde nelle regioni vicine conquistando, ad esempio, nel grande Orlando di Lasso un fecondissimo produttore, mentre in patria è portata al massimo dello splendore, con Claudin Le Jeune e Costeley. La canzone francese fu prestissimo trascritta sull'organo dai compositori avidi di nuovi stimoli e di nuove forme: sono del 1543 due canzoni del Cavazzoni sopra *Il bel e bon* e *Falt d'argens,* quest'ultima appartenente alla raccolta di « 33 chansons musicales » pubblicata nel 1531 dall'Attaignant.

Poi s'ebbero le numerose raccolte dei Gabrieli, di Claudio Merulo e degli altri organisti, che discendono direttamente dal tipo di trascrizione cavazzoniana, ma ampliato e trasformato con ogni sorta di coloriture e d'artifizi: mentre vi fu un periodo di comune adattabilità tanto all'organo quanto ai più diversi strumenti, col tempo maturatosi il senso strumentale e preso il sopravvento la decisa personalità dell'artista, le due forme si distinsero con caratteri proprî, sinchè l'instaurazione del basso continuo, favorendo il nuovo senso armonico-tonale, conferì una notevole importanza storica a questi primi e autonomi raggruppamenti strumentali, come più avanti diremo considerando questo argomento a proposito dell'attività frescobaldiana.

Ma la canzon francese di Gerolamo Frescobaldi non ha più nulla in comune con un'analoga composizione di Vincenzo Pellegrini o di Andrea Gabrieli: nè lo schematismo ritmo-melodico del tema, nè gli ampiamenti con coloriture. Nella nuova canzone la stessa forma esteriore è creazione del Frescobaldi: appena se ne possono rintracciare alcuni elementi comuni nella canzone strumentale di Giovanni Gabrieli. Ma ciò importa assai poco, anche se alcune divisioni o analogie di parti possono ravvicinarle, dacchè gli spiriti sono decisamente dissimili. Il Frescobaldi troverà in altre canzoni successive, in quelle del 1627 specialmente, accenti di più schietta e fervida genialità: ma già in queste cinque canzoni si manifesta la volontà di conseguire un equilibrio formale assolutamente nuovo. Son tentativi che conducono al compimento artistico di alcuni brevi frammenti, che manifestano una sensibilità e una disposizione psicologica innegabilmente nuove. Quando il Pannain dice « ... le canzoni francesi del 1615 (quantunque nella formazione organica rappresentino un progresso notevole rispetto al Gabrieli) sono ancora deboli nella concezione, con quel tener dietro dell'autore a un'ostinata ricerca

d'uno schematismo da fissare » afferra sostanzialmente il problema critico, dal lato negativo. « Nelle canzoni francesi Frescobaldi non ha ancora la forza di dominare la forma ». Ed è vero: ma naturalmente la forma che ancora gli sfugge non è lo schema tradizionale, è la *sua* forma. Siamo già avviati verso una compiuta esperienza personale in momenti artistici prodotti da una necessità interiore, ognor più viva e cosciente di sè.

. . . .

Col primo libro delle *Toccate e Partite* lo spirito frescobaldiano si libera, sembra quasi di colpo, di tutto ciò che non può trasformarsi in musica: la materia che non può dissolversi e volatilizzarsi non pesa più nelle toccate e nelle partite, tra le quali alcune sono divenute, per miracolo del genio, espressioni musicali tutte coerenti e vive e meravigliose. Si sale ad un'altezza di concezione che rifiuta ogni aiuto di volontà o di ragione: l'artista, solo con se stesso, rivela il suo nuovo mondo di bellezza, dimentico d'altro che non sia il suo canto.

Gerolamo Frescobaldi è solo con se stesso, ma in presenza di una ricca e fervida intimità che unisce le ragioni del cuore a quelle dello spirito, nell'atto della creazione rapida e necessaria e indipendente. L'alto e indimenticabile fascino dello stile nasce dalla continuità di una fantàsia che produce, perfettamente obliosa di architetturali costruzioni, in condizioni di superiore e unitaria efficienza. Il culmine è raggiunto là dove l'opera più intensa e feconda assume la trasparenza lieve e tersa d'una inimitabile atmosfera musicale, nella sua intima complessità semplice nitida evidente.

. . . .

Se qualcuno superficialmente osserva il susseguirsi sempre più vario ed irrequieto dei momenti d'una toccata frescobaldiana, che l'occhio prima dell'orecchio facilmente percepisce in quell'inatteso e flessibile modificarsi del disegno ritmico-melodico, stupirà di sentir definire sintetica l'arte del Frescobaldi. L'arcano ondeggiamento delle voci, rispondente ad un'intima legge per cui l'eco si trasforma e si rifrange in momenti diversi che paiono appena fra loro collegati da un tenuissimo filo, non è facile riportare infatti ad una sintesi spirituale rigorosa. Non perchè la cosa possa sembrare dubbia ed oscura, ma perchè incombe sulla critica musicale da tempo immemorabile l'ombra di un'analisi tutta intellettuale, che fonda l'unità formale d'una composizione in elementi di rigido e vacuo accademismo. L'unità formale la si ravvisa soltanto dove è palese la struttura, la vo-

lontà tutta estrinseca all'arte, di costruire: ogni intimità e compattezza dell'ispirazione è andata perduta in questa esaltazione dei valori intellettuali su quelli schiettamente ed essenzialmente lirici. Nella suggestione altissima di una toccata frescobaldiana è impossibile scomporre coll'analisi, anche più esperta e sottile, i diversi momenti senza sentirli subito liricamente insufficienti presi così in se stessi e avulsi dal tutto da cui attingono forza e significato espressivo. Dunque l'unità formale non è quella che si ricompone dopo essersi gingillati con i frammenti di una toccata come con i pezzi di un meccanismo: essa è data dal sentimento dell'artista e occorre certamente finezza ed abilità estreme per non guastare e impoverire nei concetti ciò che è la vita dell'immagine artistica. L'infelicità di questa traduzione costituisce la condanna del critico.

Per lo stesso principio cade, privo ormai di sostegno, quanto venne osservato con estrema leggerezza e superficialità intorno alla cosidetta improvvisazione frescobaldiana delle toccate: s'improvvisa soltanto ciò che non ha carattere di insostituibile necessità lirica, ciò che ha un'esistenza effimera, oscillante od instabile nel sinuoso gioco di un'immaginazione che è abbastanza padrona di se stessa per scegliersi ed imprimersi una direzione piuttosto che un'altra. Ad una intonazione gabrieliana l'improvvisazione conferisce un carattere arbitrario quando determina nelle gamme un improvviso arresto o ritorno: tutto si riduce all'effetto obbiettivamente sonoro d'una scala che ridiscende invece di continuare a salire, la coerenza del disegno rimane, nonostante le trasformazioni improvvisamente deliberate, ma nessun elemento soggettivo s'inserisce. Perciò la toccata frescobaldiana rivelando in ogni battuta indispensabili accenti, insostituibili figurazioni, ha una forma rigorosa quanto un ricercare, se la sintesi artistica è così perfetta d'aver saldato in una immagine viva tutti gli elementi che la costituiscono: carattere d'improvvisazione non vale qui che in un significato metaforico di maggiore libertà e schiettezza lirica. Si vede allora, riflettendo, come sia scoperto l'equivoco di quanti confondono il Frescobaldi che preludia inconsistente e vagante all'organo con virtuosissima abilità d'esecutore e il Frescobaldi ispiratissimo creatore di toccate d'insuperabile profondità lirica: le scorribande all'organo avranno avuto una coerenza incerta e oscillante, attuata nella progressiva sostituzione di cangianti equilibrii, tra meditazioni intense e sensazioni distratte. Preziose esperienze, in ogni modo, nel loro indistinto e sempre nuovo sovrapporsi: preparazione d'un terreno fecondo di fermenti e di vegetazioni musicali,

da cui il genio trasse poi alla luce virtù espressive che, senza quelle, non sarebbero state, o almeno non così sicure e leggiere, tutte penetrate e pervase d'intimissima vita. La musica improvvisata si esaurisce nella vibrazione fisica del suono, che si allarga e si ripete per poco che lo spirito non vigili: quando addirittura non s'alterni a quella fluente sonorità la schematrice secchezza d'improvvisi accordi inespressivi, equivalenti ad uno stanco silenzio dopo gesticolanti vaniloqui.

Le toccate frescobaldiane sono creazioni sottilmente vibrate in una purezza di suono che è risultato consapevolissimo d'una raffinatezza di gusto e di stile, egualmente lontana da compiacenze magnificenti o da preziosità distillate. Un equilibrio intimo fra il monumentale e il delicato, in cui s'armonizza ogni individualità di ritmo: è una spirituale contrazione che si oppone decisamente al meccanico dilatarsi dell'improvvisare.

Nei *Capricci* del 1624 c'è il getto animoso e fervido d'un intenso potere di creazione pur nella sua foga limpidissimo: vivificati e tutti compenetrati dall'energia che sgorga diretta dalle sensazioni dell'anima, alcuni di essi dànno nuovissimo lustro ad una civiltà artistica italiana che ha nella musica strumentale della prima metà del Seicento per fuoco centrale della sua raggiera Gerolamo Frescobaldi; ed è luce che feconda e che riscalda.

I *Capricci,* che sembrano inseriti nella tendenza del polifonismo strumentale nel momento in cui esso appare ansioso di più libere forme, rappresentano una sintesi perfetta della originalità frescobaldiana nella novità del loro intimo accento. La forma medesima manifesta appena una lievissima saldatura esterna con la tradizione e, se non proprio una scissura del passato, c'è un rinnovamento in cui i valori d'espressione si fanno più schietti e impreveduti. Già, del capriccio è malagevole costituire uno svolgimento estrinseco, dato il suo coincidere in molti punti con la fantasia e il ricercare: poichè i suoi limiti sfuggono ad ogni precisione, il capriccio impegnò assai poco gli storici formalisti che non riuscivan mai a fermarlo e se lo vedevan guizzare fra le dita, irreducibile a qualsiasi continuità di schema: difatti, non abbiamo da distruggerne la pseudo-storia costituita in genere.

Il nome stesso indica il desiderio di maggiori libertà d'atteggiamento e la volontà di superare le catene del formalismo scolastico risolvendo « a capriccio » le difficoltà liberamente proposte.

Questo « capriccioso » muoversi della fantasia non significherebbe nulla, o ben poco, se il generico desiderio di libertà non fosse determinato ed accolto da una forte personalità: per questo, il capriccio è creato dal Frescobaldi e in lui rappresenta un insuperato equilibrio tra libertà e sottomissione, ad un grado tale che la più sottile linea di divisione si dissolve nell'assoluta coerenza della creazione artistica. Nella continuità dello svolgimento spirituale, dalle fantasie e i ricercari ai capricci, sta la preziosa scuola delle toccate e delle partite: ancora una volta il rinnovamento si compie attraverso una personalissima esperienza di stile che al creatore sarà parsa magari di sola tecnica. Così fan sempre, umili e sottomessi, i grandi artisti: s'accontentano d'indicare con modestia qualche novità introdotta nella tecnica o nella scrittura formale delle composizioni, mentre invece son taciute le esigenze da cui nacque il nuovo atteggiamento, con vereconda, nobile fierezza: oggi, al contrario, in tanta miseria creatrice, non v'è compositore di quint'ordine che non abbia pronti programmi ed estetiche, progetti d'azione e di reazione. Si parla troppo e non si sa più creare: i grandi artisti del passato invece conoscevano del lavoro il tormento fecondo, umilmente e religiosamente sofferto.

Esaminate le *Toccate* del II libro, l'A. così conclude:

Scomparsa la fissità, per quanto attenuatissima, dei rapporti che devono intercedere tra il soggetto e i suoi ben calcolati sviluppi, la fantasia del Frescobaldi immette nella musica di queste toccate il segreto di un personalissimo gusto della variazione d'uno stato sentimentale che arricchisce e svolge gli elementi primi generatori della toccata. Questi elementi primi non si possono chiamare « soggetti », in senso scolastico ed arcaico, e nemmeno « temi » in senso moderno e romantico: mancano infatti di una certa ordinata consistenza di disegno, per così dire, tattile, se in essi si vuol trovare la costante ed esatta squadratura degli intervalli su cui si attorce il soggetto della fantasia o del ricercare o del capriccio.

Sono, invece, immagini o intuizioni di illuminazioni interiori, tendenze musicali, nuclei senza limiti fissi, cui manca un rigido equilibrio esterno e perciò si snodano dall'intimo e si cercano senza posa per integrarsi, in una successione che nel suo svolgersi dice le ragioni necessarie del loro stesso spiegamento; dipanamento, anzi, vorrei dire, di quegli intimi filamenti sonori da cui nasce poi la musica ove s'afferma la coesione, la sintesi dell'insieme. Nelle toc-

cate del secondo libro si effonde un senso di poesia, che, prodotto da questo muoversi interno, è assolutamente, squisitamente musicale. È il sentimento intuito nella sua più immediata purezza che divien musica ed impalpabilmente in essa si diffonde come un colore stemperato nell'acqua. Ogni accenno, ogni riferimento ad una realtà esterna è interamente rifiutato e respinto. E non solo alla realtà del mondo oggettivato ai nostri sensi, ma anche alla realtà empirica epperò astratta dei fattori musicali stessi: armonia, melodia e ritmo, non si possono isolare e fissare in una individuale consistenza. Sfumano in una velata zona di bellezza entro cui non entri per mero sforzo d'analisi, ma rifacendo l'unico processo per cui è generata questa musica: il processo intuitivo dell'arte, nella sua forma più attuale, unitaria e sintetica.

Questo vaporare d'immagini tende di solito ad una cadenza che, come limite, ne arresta l'indefinito variare di forma: spesso gradualmente s'affonda verso i risonanti registri del basso e si ferma su di un accordo di intensa pienezza sonora. La cadenza diviene il punto d'arrivo cui anelava lo spirito durante il prender coscienza di sè, durante quei momenti del più alto fervore contemplativo frescobaldiano, sui quali, abbiam visto, non può calare l'aria fredda del più sottile o velato intellettualismo. Son quei momenti, insomma, in cui si palesa la purezza religiosa, l'abbandono mistico dell'ispirazione.

Questo variato cadenzare è il principio del processo individualizzante — mai episodico o frammentario, perchè prodotto dall'unità di una forte coscienza — in netta opposizione al polifonizzare continuo di gusto cinquecentesco. Si formano così atmosfere piene di poesia a null'altro comparabili e riducibili che a musica intensa e fervidissima, ricolma di quelle seduzioni offerte dalla natura maliosa ed ambigua dell'arte che, fra tutte, maggiormente ti avvolge con la melanconia acuta di bellezze che svaniscono nel silenzio con lo spegnersi della nota flebile e dell'accento accorato, col venir meno dell'accordo pieno di mormoranti sonorità.

LUIGI RONGA.

Capitolo VIII.

IL SETTECENTO: IL TEATRO

Il teatro all'alba del '700.

... Che se da' savi antichi fu cotanto biasimata come corrompitrice del popolo, quella musica effemminata e dissoluta, quanto più ora si dee condannar la moderna, che forse senza paragone è più molle e tenera e fa più molli e lascivi i suoi uditori? O venga poi questa effemminatezza dal soverchio uso delle crome e semicrome, e delle minutissime note, dalle quali si rompe la gravità del canto; o nasca dalle voci de' recitanti, le quali o naturalmente o per arte, son quasi tutte donnesche e per conseguenza ispirano troppa tenerezza e languidezza negli animi degli ascoltanti; o proceda essa dall'uso delle ariette ne' drammi, le quali solleticano con diletto smoderato chiunque le ascolta, o dai versi che contengono sovente poca onestà, per non dir molta lascivia, o della introduzione delle cantatrici ne' teatri o pure da tutte queste cagioni unite insieme; certo è che la moderna musica de' teatri è sommamente dannosa ai costumi del popolo, divenendo questo sempre più vile e volto alla lascivia in ascoltarla. Più non si studia quell'arte che, come dianzi affermò Quintiliano, e si attesta da tutti gl'antichi scrittori, insegnava a muovere, temperare e mitigar col canto gli affetti dell'uomo. Tutta la cura si pone in dilettare gli orecchi, e il pessimo gusto de' tempi neppur soffre que' drammi ove la musica non sia molto allegra, molle e tenera.

... Nè si creda già ch'io voglia motteggiare i poeti, se con esso loro mi condolgo; perchè l'arte ch'eglino professano oggidì sia con-

dannata a servire al teatro. Con sì poco onore, anzi con tanto loro discredito, ciò si fa ne' tempi nostri ch'io sto per dire essersi la poesia vilmente posta in catene, e laddove, la musica, una volta era serva e ministra di lei, ora la poesia è serva della musica. Se ciò da noi si provasse, non so qual riputazione e gloria sperassero i poeti dal comporre questi drammi sì armoniosi. Ma nulla è più evidente quanto più che la poesia ubbidisce oggi e non comanda alla musica.

Primieramente fuori del teatro si suol prescrivere al poeta il numero e la qualità de' personaggi dell'Opera, affine di adattarsi al numero e alla qualità de' musici. Si vuole che a talento del maestro della musica egli componga, muti, aggiunga o levi le ariette e i recitativi. Anzi ogni attore si attribuisce l'autorità di comandare al poeta, e di chiedergli secondo la sua propria immaginazione i versi. Per lo più fa d'uopo il ben compartire le parti del dramma e dividere geometricamente i versi acciocchè non si lagni alcun recitante quasichè a lui si sia data parte o minore o di forza inferiore a quella degli altri. Sicchè non come l'arte richiede e l'argomento, ma come desidera la musica son costretti i poeti a tessere e vestire i drammi loro. Aggiungasi che per ubbidire a' padroni del teatro si dee talvolta accomodar l'invenzione e i versi a qualche macchina o scena che per forza si vuol introdurre a far vedere al popolo. Tutto questo però potrebbe di leggieri comportarsi. Ma in iscena poi qual uso, qual gloria mai rimane alla poesia? Vero è che si recitano i versi, ma in guisa che il canto o l'ignoranza de' musici recitanti non ne lascia quasi mai intendere il senso, e bene spesso nè pur le parole, alterando e trasfigurando le vocali; la qual cosa da alcuni maestri è stimata vezzo, e chiamasi *cantare dittongato*, quasi non solo la drammatica, ma la musica ancora abbia i suoi dittonghi. Se non si avesse davanti agli occhi stampato ciò che si canta, io son certo che l'uditorio punto non comprenderebbe qual azione, qual soggetto si rappresentasse in scena. Mancando all'uditore il libricciuolo come suol chiamarsi dell'Opera, egli non vede e non ascolta se non alcuni musici che ora escono ed entrano, ed ora l'uno ora l'altro cantano, o il gruppo o lo scioglimento della favola.

Adunque la musica è quella che suole e vuole far ne' drammi la sua comparsa, nè ad altro si ricerca oggidì ne' teatri la poesia che per servire alla musica di mezzo e di strumento laddove ella soleva e doveva essere il fine principale. E in effetto il gusto de' tempi nostri ha costituito l'essenza tutta di questi drammi nella

musica e la perfezione loro nella scelta di valorosi cantanti. Per udir questa sola si corre ai teatri e non già per gustare la fatica del poeta, i cui versi appena si degnano d'un guardo sul libro e possono in certa maniera dirsi non recitati, perchè recitati da chi non li sa e quasi direi non li può, per cagione del canto moderno, fare intendere al popolo. Oltre a ciò è manifesta cosa che quel dramma è più glorioso e stimato a cui per cagione della musica è toccata la ventura di maggiormente dilettare il popolo. Nulla poi si bada se la favola e i versi del poeta sieno eccellenti o degni di riso. Perciò si son veduti parecchi drammi tessuti dai più valenti poeti rimaner senza plauso; e questo essersi conceduto ad altri ch'erano sconciamente nella poesia difettosi. Anzi non s'amano troppo da' maestri della musica que' drammi che sono molto studiati e contengono sentimenti ingegnosi, perchè ai versi e alle ariette di questi non si sa così facilmente adattar la musica. Si vorrebbono solo parole dolci e sonanti, poco importando, anzi molto giovando, ai sopraddetti maestri se le ariette son prive di sentimenti forti e d'ingegnose riflessioni purchè abbiano belle ed armoniose parole. Ma per verità io non so dar torto alla pretensione di tal gente; poichè se ne' drammi si studia solamente o almeno principalmente il diletto della musica, ragion vuole che il poeta prendendo a comporli componga secondo il gusto e il bisogno della musica, non secondo il suo talento ed ingegno; e ch'egli serva, non comandi.

Ciò posto non avremo gran difficoltà a trarne due conseguenze. La prima è che i poeti non possono comporre cosa perfetta in genere di tragedia, tessendo sì fatti drammi. La seconda sarà: che, quando anche si componga un perfetto dramma, ove egli sia cantato in teatro, come oggidì si pratica, non si otterrà con esso il fine della tragedia. Parrà la prima conseguenza alquanto dubbiosa, ma come mai potranno i poeti in tali componimenti usar le regole dell'arte loro e seguir la forza del proprio ingegno, s'eglino son costretti a servire e ubbidire alla musica? Dall'imperio di questa si pongono mille ceppi ed ostacoli alla poesia. Se il poeta, per servire ai musici e ai padroni del teatro, è sforzato ad introdurre personaggi posticci e non necessari; s'egli ha da dividere le scene e i versi, come richiedono gli attori, non come insegna l'arte e l'argomento; s'egli finalmente ha da cangiare, aggiungere e levare i versi secondo il talento altrui, come può egli mai sperare di far cosa perfetta in genere di tragedia?

Ma si deve ancora aggiungere, che la forzata suggezione della poesia alla musica fa cader in moltissimi stenti, improprietà ed inve-

risimili il povero componimento. Non poca parte del dramma si occupa dalle ariette, cioè da parole non necessarie, altra ne occupano que' versi che per compiacere altrui è sovente costretto il poeta ad innestarvi, e che pure sono superflui. Appresso, dovendosi molto studiare la brevità, affinchè non sia nel recitare i drammi eterna la musica, riman poco luogo al poeta di spiegare i concetti che son necessari alla favola. E perciò bisogna affogar le azioni, parlar laconico smoderatamente, ristringere in poco ciò che il verisimile vorrebbe che si dicesse con molte parole, onde non si può condurre la favola col dovuto decoro e co' necessari ragionamenti al fine. È giunto insino a tal segno il gusto moderno, che come cosa tediosa non sa sofferirsi da molti il recitativo, benchè in questo, e non nelle ariette, consista l'intrecciatura, la condotta e l'essenza della favola.

. . . .

È egli mai verisimile fra le genti che una persona in collera, piena di dolore e d'affanno, o narrante seriamente e davvero i suoi negozi, possa cantare? E se ciò non è verisimile fra le genti, come il sarà nella scena, ove s'ha da imitare, il più che sia possibile, la natura e la varietà delle azioni e de' costumi dell'uomo? Certamente, se punto ci fermassimo a considerare il teatro, più tosto a riso, che ad altro, ci moverebbe il rimirar costoro, che prendono a contraffare e rappresentar gravi persone, le quali trattano materie di stato, ordiscono tradimenti, assalti e guerre, vanno alla morte, o si lamentano e piangono qualche gran disavventura, o fanno altre simili azioni e pure nel medesimo punto cantano dolcemente, gorgheggiano e con somma pace sciolgono un lunghissimo e soave trillo. Ora non è questo uno smentire, un riprovar colle opere e coll'azione quanto si dice colle parole? Come mai può dirsi che, recitandosi e rappresentandosi in tal maniera i ragionamenti vicendevoli e i costumi degli uomini s'imiti la verità e la natura? È questa considerazione appunto, che caderebbe eziandio sopra i drammi degli antichi, qualora si fossero nella stessa guisa e al pari de' moderni anch'essi cantati; mi ha sempre fatto credere che quegli diversamente si cantassero, sapendosi con quanta cura l'antica tragedia imitasse e contraffacesse la natura.

È cresciuto ancor di più l'inverisimile nei nostri teatri, dappoichè si sono introdotte nei drammi le ariette o canzonette, di cui non ci ha cosa più impropria e contraria all'imitazione. Tralascio la qualità de' versi e de' ritmi o numeri che non saprebbero mai confarsi alla tragedia imitatrice de' vicendevoli ragionamenti degli uomini e alla

gravità di quella, e dico solo che troppo sconcio inverisimile è il voler contraffare e imitar veri personaggi, e poi interrompere i lor colloquii più serii e affaccendati con simiglianti ariette, dovendo intanto l'altro attore starsene ozioso e mutolo, ascoltando la bella melodia dell'altro, quando la natura della faccenda e del parlar civile chiede ch'egli continui il ragionamento preso. E chi vide mai persona che nel famigliar discorso andasse ripetendo e cantando più volte la medesima parola, il medesimo sentimento, come avvien nelle ariette? Ma che più ridicola cosa ci è quel mirar due persone che fanno un duello cantando? che si preparano alla morte, o piangono qualche fiera disgrazia con una soave e tranquillissima arietta? che si fermano tanto tempo a replicar la musica e le parole d'una di queste canzonette, allorchè il suggetto porta necessità di partirsi in fretta e di non perdere tempo in ciarle? Se questi non sono strani solecismi in genere d'imitazione quali mai meriteranno tal nome? Senza però ch'io spenda più parole, ben sà e conosce chiunque intende si fatta materia, quanti inconvenienti ed inverisimili accadono per cagione di queste ariette anzi di questo canto ne' drammi.

Non ci stupiremo dunque, se le moderne favole, tuttochè ben composte, non risvegliano le varie passioni nell'animo degli uditori; poichè non solamente cotanti inverisimili, dai quali è corrotto il costume, tolgono l'autorità e la probabilità agli affetti rappresentati, ma la lunghezza e troppa improprietà del canto delle ariette rende languida la passione; o ne smorza tutto quel poco che prima per avventura s'era acceso negli uditori. Chi canta con tanto riposo e con sì studiata melodia i suoi affari, le sue disavventure, i suoi sdegni non ci può mai parere ch'egli parli daddovero; e perciò non può vivamente muoverci e toccarci il cuore. Nulla dico della sconvenevolezza delle voci, mentre le parti principali si vogliono rappresentate dai soprani intantochè gli eroi della scena, invece d'avere una virile e gravissima voce, sconciamente compariscono parlanti con una mollissima e femminile.

Ecco adunque in mezzo a tanti difetti de' drammi perduto il fine della vera tragedia, che è quello di muovere e di purgar le passioni dell'uomo. Questo bensì ordinariamente s'ottiene dalle tragedie ben fatte e ben recitate senza canto; mostrandoci la sperienza che si partono da esse gli uditori pieni di compassione, di terrore, di sdegno, e di altri affetti. E nulladimeno queste oggidì o non si curano o non s'amano, avendo la musica e i drammi occupato l'imperio.

Lodovico Antonio Muratori.

Lo stato del melodramma italiano nella prima metà del '700.

Chi sapesse pigliare con discrezione il buono de' soggetti favolosi dei tempi addietro, ritenendo il buono dei soggetti dei nostri tempi, farebbe dell'opera quel che è necessario far degli stati; a mantenerli in vita conviene di quando in quando ritirarli verso il loro principio.

... Che se niuna facoltà o arte ai giorni nostri di ciò abbisogna la musica è dessa. Tanto ha ella degenerato dall'antica sua gravità. Messo da banda ogni decoro, e oltrepassati i dovuti termini, s'è lasciata andare a ogni generazione di capricci, di fogge, di smancierie; e sarebbe ora forse il caso di aver rinnovato quel decreto che fecero i Lacedemoni contro a colui il quale per lo stemperato amore della novità, aveva di sue bizzarrie infrascato la musica, e di virile che ella era l'avea resa effeminata e leziosa. Della novità in tal genere sono purtroppo vaghi i nostri uomini. Vero è che senza essa non avrebbe ricevuto la musica quegli aumenti che ricevuto ha; ma egli è anche vero che ha traboccato per essa in quello scadimento di cui si dolgono i migliori... Risorta nei più barbari tempi in Italia si diffuse tosto per tutta Europa e venne anche dagli oltramontani coltivata a segno che ben si può dire avere essi per qualche tempo dato la voce e fatto agli Italiani la battuta. Trasferita di poi in Venezia, in Roma, in Bologna ed in Napoli, come nel nativo suo paese, vi fece nelle due trascorse età tali e tanti progressi, che nelle nostre scuole pur dovettero i forestieri venire ad apprenderla. E lo stesso sarebbe anche ai giorni nostri, se in essa non usasse veramente il suo soperchio, l'amore della novità. Quasi ella fosse ancor rozza e nell'infanzia non si rifina di volerla tuttavia abbellire con nuovi ornamenti, d'immaginare nuovi arabeschi musicali, nuove fantasie, e quasi fossimo nell'infanzia noi medesimi, mutiamo ad ogni momento pensieri e voglie, rigettando noi oggi con disdegno ciò che ieri cercavasi con tanto ardore. Quella cantilena che ne faceva levare in ammirazione pochi anni addietro, e ne dava tal diletto, ne riesce di noia presentemente e, di fastidio, non perchè sia men buona, ma perchè divenuta vecchia, perchè andata fuori di usanza.

Un'altra principal ragione ancora del presente scadimento della musica, è quel suo proprio e particolar regno, che ella si è venuta

formando. Il compositore si comporta quivi come despotico, vuol pure far da sè e piacere unicamente in qualità di musico. Per cosa del mondo non gli può entrare in capo che egli ha da essere subordinato e che il maggior effetto della musica ne viene dall'esser ministra e ausiliaria della poesia. Proprio suo uffizio è il dispor l'animo a ricevere le impressioni dei versi, muovere così generalmente quegli affetti che abbiano analogia con le idee particolari che hanno da essere eccitate dal poeta; dare in una parola al linguaggio delle muse maggior vigore e maggiore energia. Nè quella critica fatta già contro all'opera in musica che le persone se ne vanno alla morte e cantano non ha origine da altro, se non se dal non ci essere tra le parole ed il canto quell'armonia che si richiede. Imperciocchè se tacessero i trilli dove parlano le passioni, e la musica fosse scritta come si conviene, non vi sarebbe maggior disconvenienza che uno morisse cantando che recitando versi. Ad ognuno è noto che anticamente gli stessi poeti erano musici; e così la musica vocale era quale ha da essere secondo la vera istituzione sua: una espressione più forte, più viva, più calda dei concetti e degli affetti dell'animo. Ma ora che le due gemelle, poesia e musica, vanno disgiunte, qual maraviglia, se avendo uno a colorire quello che ha disegnato un altro, i colori sieno bensì vaghi, ma vengano sformati i contorni? Al quale inconveniente grandissimo si troverà soltanto il rimedio nella discrezione del compositore medesimo, il quale dalla bocca del poeta voglia udire le intenzioni sue, voglia intenderselo con esso lui prima di metter nota in carta, lo consulti di poi sopra quanto ha scritto, ne abbia quella dipendenza che avea il Lulli dal Quinault, il Vinci dal Metastasio, quale giustamente la prescrive la disciplina del teatro.

Tra le disconvenienze dell'odierna musica, dee notarsi in primo luogo ciò che la prima cosa salta per così dire agli orecchi nell'apertura medesima dell'opera, e vogliam dire nella sinfonia. Di due allegri è composta sempre e di un grave; e strepitosa quanto si può il più, non è mai varia, cammina sempre di un passo e di un modo. E qual diversità per altro non si dovrebbe egli trovare fra una sinfonia ed un'altra? Fra quella per esempio che precede la morte di Didone abbandonata da Enea e quella che precede le nozze di Demetrio e di Cleonice? Suo principal fine è di annunziare in certo modo l'azione, di preparar l'uditore a ricevere quelle impressioni di affetto che risultano dal totale del dramma; e però da esso ha da prendere atteggiamento e viso come appunto dalla orazione l'esordio. Ma la sinfonia non altrimenti viene riputata al dì d'oggi che come cosa di-

staccata in tutto e diversa dal dramma, come una strombazzata, diciam così, con che si abbiano a riempiere d'avanzo e a intronare gli orecchi dell'udienza. Che se pure taluni la pongono come esordio, convien dire che sia di una medesima stampa con gli esordi di quegli scrittori che con di bei paroloni si rigirano sempre sull'altezza dell'argomento, e sulla bassezza del proprio ingegno, che calzano a ogni materia e potriano stare egualmente bene in fronte di qualsivoglia orazione.

Dietro alla sinfonia vengono i recitativi: e come quella suol essere la parte la più strepitosa dell'opera, così questi ne sono la più sorda. E pare oggimai che i nostri compositori sieno venuti in parere che i recitativi non meritino il pregio che vi si ponga gran studio, non potendosi aspettare che ci siano altrui di molto diletto cagione, dove ben altrimenti la intesero gli antichi maestri. Basta vedere quanto nel proemio della *Euridice* ne scrive Jacopo Peri, che con giusta ragione è da dirsi l'inventore del recitativo...

Una qualche commozione egli sembra che cagioni presentemente il recitativo quando esso sia obbligato, come soglion dire, e accompagnato con istrumenti. E forse non disconverrebbe che una tale usanza si facesse più comune ancora che ella non è. Qual calore e qual vita non viene infatti a ricevere un recitativo se là dove si esalta la passione sia rinforzato dall'orchestra, se ogni sorta d'arme assalga il cuore ad un tempo e la fantasia? Non se ne può dare, a mio giudizio, la più manifesta prova, quando adducendo in esempio la maggior parte dell'ultimo atto della *Didone* del Vinci che è tutta lavorata a quel modo. È da credere che se ne sarebbe compiaciuto lo stesso Virgilio tanto è animata e terribile. Un altro buon effetto seguirebbe da tale usanza, che non ci saria allora tanta la gran varietà, e disproporzione tra l'andamento del recitativo, e l'andamento delle arie, e verrebbe a risultarne un maggior accordo tra le differenti parti dell'Opera. E già non pochi debbono essere stati più d'una volta offesi a quel subito passaggio, che si suol fare da un recitativo liscio ed andante ad un'ornatissima arietta lavorata con tutti i raffinamenti dell'arte. Non è egli la medesima cosa che se altri in passeggiando venisse tutto a un tratto a spiccar salti e capriole?

Bene è vero, che a meglio ottenere tra le varie parti dell'Opera un più dolce accordo, savio partito anche sarebbe quello di lavorar meno, e di meno istrumentare che non si suole le arie medesime. Furono esse in ogni tempo la parte dell'Opera, che più delle altre

risaltò. E secondo che la musica da teatro si è venuta raffinando, hanno ricevuto via via lumeggiamenti sempre maggiori. Di somma semplicità, rispetto a quello che sono, al dì d'oggi, si può affermare che fossero da principio. Intantocchè e per la melodia e per gli accompagnamenti poco più alto sorgevano del recitativo. Il vecchio Scarlatti fu il primo a dar loro più di mossa e di spirito; e le arricchì sopra tutto col rivestirle di belli e più copiosi accompagnamenti. Erano essi nondimeno dispensati con sobrietà, aperti e chiari, di gran tocco, dirò così, non leccati, e minuti. E ciò non tanto in riguardo alla vastità del teatro, dove la lontananza si mangia la diligenza, ma in riguardo ancor alle voci, a cui debbono soltanto servire. Non picciola è la mutazione che da quel Maestro è seguita a' tempi nostri, nei quali si è oltrepassato ogni segno, e le arie vi rimangono oppresse, e quasi sfigurate sotto agli ornamenti con che studiano sempre più di abbellirle. Soverchiamente lunghi sogliono essere quei ritornelli, che le precedono, e ci sono assai volte di soprappiù. Nelle arie di collera, per esempio, che troppo ha dell'inverisimile, che un uomo in collera se ne stia ad aspettare con le mani a cintola, che sia finito il ritornello dell'aria per dare sfogo alla passione, che bolle dentro il cuor suo. Quando poi, finito il ritornello, entra la parte che canta, quei tanti violini che l'accompagnano che altro non fanno se non abbagliare, e coprir la voce? Perchè non far lavorare maggiormente i bassi che accrescere il numero de' violini, che sono gli scuri della musica? Perchè non rimettere i liuti, e le arpe, che col loro pizzicato dànno a' ripieni non so che del frizzante? Perchè non restituire il loro luogo alle violette instituite già per fare la parte media tra i violini e i bassi, onde risultava l'armonia? Una delle più care usanze al dì d'oggi, sicura di levare nel Teatro il maggior plauso collo più strepitoso batter di mani, è il far prova di un'aria, d'una voce e di un oboe, di una voce e di una tromba, e far tra loro seguire con varie botte e risposte una gara senza fine, e quasi un duello a tutto fiato. Ma se tali schermaglie hanno potere di prendere gran parte dell'udienza riescono pure alla più sana parte di essa rincrescevoli e non si può abbastanza esprimere quanto diletto sorgesse in contrario dal far ad ora ad ora accompagnar sobriamente le arie da diversa qualità di strumenti, dalla violetta, dall'arpa, dalla tromba, dall'oboe e forse anche dall'organo, come era altre volte in costume (nell'orchestra del teatro che è nella famosa villa del Cattaio ci si vede un organo). Così però che ciascuna qualità di strumenti convenisse all'indole delle parole,

a cui debbono servire, e che eglino entrassero a luogo a luogo, dove più lo richiedesse l'espressione della passione. Non saria allora per niente coperta la voce del cantore, verrebbe ad esser rinforzato l'affetto dell'aria, e l'accompagnamento saria simile al numero nelle belle prose, il quale, a detto di quel savio, convien che sia come il batter de' fabbri, musica insieme, e lavoro.

Ma non sono questi, quantunque assai gravi, i maggiori disordini che siano entrati nella composizione delle arie. Conviene risalir più alto per trovare la sede primaria del male. Il maggior disordine giudicano i veri maestri che abbia radice nella trovata e nella condotta del soggetto stesso dell'aria. Rade volte si cerca che l'andamento della melodia abbia del naturale, o risponda al sentimento delle parole che ha da vestire. E le tante varietà, in cui lo vanno girando tuttavia e rigirando, non bene sogliono riferirsi a un centro comune, a un punto di unità. Blandire in ogni modo le orecchie, allettarle, sorprenderle, è il primo pensiero degli odierni compositori; non muovere il cuore, o scaldar l'immaginativa di chi ascolta. E ad ottenere tal loro intendimento, l'uscir bene spesso dalle righe, prodigalizzare i passaggi, ripeter le parole senza fine, e intralciarle a lor piacimento, sono i tre principalissimi mezzi, ch'ei mettono in opera.

La prima cosa è piena veramente di pericolo, se uno guardi al buon effetto della melodia, che stando anch'essa nel mezzo, tiene maggiormente della virtù; e nella musica si suol fare quell'uso degli acuti, che si fa dei lumi ardenti nella pittura.

Quanto ai passaggi, prescrive la sana ragione che non convenga usargli, salvochè nelle parole esprimenti passione o moto. Altrimenti non si hanno da dire, a propriamente chiamargli, se non se interruzioni del senso musicale.

Quelle ripetizioni poi di parole, e quegli accozzamenti fatti soltanto in grazia della musica, e che non formano senso veruno, quanto non sono essi mai noiosi ed insoffribili? Le parole non si vogliono replicate, se non con quell'ordine che detta la passione, e dopo finito il senso intero dell'aria e il più delle volte non si dovrebbe neppure dir da capo la prima parte; che è uno dei trovati moderni e contrario al naturale andamento del discorso, e della passione, i quali non si ripiegano altrimenti in sè medesimi e dal più non tornano al meno.

La poesia e la musica, comecchè tanto strettamente congiunte, camminarono di un passo tutto contrario tra noi. La musica nell'altro secolo era ben lontana dal dare in quelle affettazioni, e in

quelle lungaggini in cui dà oggi giorno; entrava nel cuore e vi rimaneva dentro, veniva ad incorporarsi colle parole, e a farsi verisimile, era insomma affettuosa e semplice quando la poesia era tutta fuori del vero, iperbolica, concettosa, fantastica. E da che si mise nel buon sentiero la poesia, lo smarrì la musica. Il Cesti e il Carissimi si videro ridotti a dover comporre sopra parole dello stile dell'Achillini; essi ch'erano degni di rivestir di note i casti sospiri del Petrarca, ed ora le naturali e graziose poesie del Metastasio sono assai volte messe in musica da compositori secentisti.

Non è però che una qualche immagine di verità non si scorga anche a' dì nostri nella musica. Ne sono un esempio singolarmente gli Intermezzi e le Operette buffe, dove la qualità principalissima dell'espressione domina assai meglio, che in qualunque altro componimento che sia. E ciò forse dal non potere quivi i maestri dispiegare a loro talento, essendone i cantanti mediocrissimi, tutt'i secreti dell'arte, tutt'i tesori della scienza; onde loro malgrado sono costretti ad attenersi al semplice e a secondar la natura. Da qualunque causa ciò venga, a cagione appunto della verità che in sè contiene, ha la voga e trionfa un tal genere di musica, benchè riputata plebea.

E dessa pur fu che estese la nostra reputazione al di là dell'Alpi nel bel paese di Francia, rivale in ogni bell'arte con l'Italia. A niuno può essere nascosto, come nel campo singolarmente della musica, durava tra le due nazioni viva da gran tempo ed accesa la guerra. Non si trovava la via da accordare col nostro canto le orecchie dei Francesi, ed era da esso loro rigettata l'oltramontana melodia, come vi fu altre volte aborrita la oltremontana reggenza. Quando ecco fu udito in Francia lo stile naturale ed elegante insieme della *Serva Padrona*, con quelle sue arie tanto espressive, con quei suoi graziosi duetti, e la miglior parte dei Francesi prese partito a favore della musica italiana. Così che quella rivoluzione, che non poterono operare per lunghissimi anni in Parigi tante nostre elaboratissime composizioni, tanti passaggi, tanti trilli, tanti virtuosi, la fece in un subito un intermezzo e un paio di buffoni.

Sebbene non già nelle sole opere buffe sta racchiusa la buona musica. Nelle opere serie è anche forza confessare che si odono qua e là dei pezzi degni dei tempi migliori. Fanno fede al mio detto parecchie fatture del Pergolesi e del Vinci rapitici da morte troppo di buon'ora; del Galuppi, del Jommelli e del Sassone, che non potranno mai abbastanza vivere. A così fatti uomini sarebbe da commettere la musica, quale noi la vorremmo nella nostra Opera che già avendo

essi scosso di per sè il giogo di alcuni vecchi pregiudizi, come è a vedersi in alcune delle loro composizioni, e nell'*Andromaca* singolarmente del Jommelli, riuscirebbe loro meno difficile che agli altri lo entrare nell'intenzion nostra, che è, di secondar sempre ed abbellir la natura.

La bella modulazione trionferebbe del continuo nei recitativi, nelle arie, nei cori medesimamente, di che vanno corredate le nostre opere; nei quali cori saprebbono metterci di contrappunto quel tanto che bastasse e nulla più. Infatti ella è opinione de' migliori nostri maestri, che il contrappunto, o vogliam dire l'armonia simultanea di varie parti, possa bensì produrre una certa temperanza che nella musica di chiesa dà tanto decoro e solennità; ma che a svegliare nell'animo nostro la passione non sia atto per niente. E la ragione che ne adducono è questa: essendo esso composto di varie parti, l'una acuta e l'altra grave, questa di andamento presto, quello di tardo, che hanno tutte a trovarsi insieme e ferir l'orecchie a un tempo, come potrebbe egli muovere nell'animo nostro una tal determinata passione, la quale di sua natura richiede un determinato tuono; l'allegrezza moto veloce e a tuono intenso e acuto, moto lento e tuono rimesso e grave la mestizia, e così dell'altre? Attivissimo bensì ad accendere in esso noi qualunque si voglia passione e melodia, la quale cammina sempre d'un passo e d'un tuono allo stesso fine. E se a ben condurre la melodia non ci vuole per avventura tanta profondità di dottrina, quanta a ben condurre il contrappunto, ci vuole però un gusto finissimo e una somma discrezione di giudizio; lo più bel ramo, dice quell'antico savio, che della radice razionale consurga.

In tal modo adoperando, saremmo sicuri che la musica ne darà bene spesso sul teatro un qualche saggio di quella vittoriosa sua forza che mostrava ne' tempi addietro e che presentemente nelle dotte composizioni dispiega di Benedetto Marcello, uomo forse a niun altro secondo tra gli antichi e primo certamente tra i moderni. Chi fu più acceso dall'estro e più regolato insieme di lui? Nelle cantate del *Timoteo* e della *Cassandra* e nelle celebri opere dei *Salmi*, non solo egli ha mirabilmente espresso le passioni tutte, i più delicati sentimenti dell'animo, ma è giunto ancora a rappresentare alla fantasia le stesse cose inanimate, e con tutta la severità della musica antica ha saputo congiugnere le grazie e i vezzi della moderna; ma son vezzi da matrona.

FRANCESCO ALGAROTTI.

La prefazione all'« Alceste » di Gluck.

Quando presi a far la musica dell'*Alceste* mi proposi di spogliarla affatto di tutti quegli abusi, che introdotti o dalla mal intesa vanità dei Cantanti, o dalla troppa compiacenza de' Maestri, da tanto tempo sfigurano l'Opera italiana e del più pomposo e più bello di tutti gli spettacoli, ne fanno il più ridicolo, e il più noioso.

Pensai restringere la musica al suo vero ufficio di servire la poesia per l'espressione, e per le situazioni della favola senza interromper l'azione, o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti, e crederei ch'ella far dovesse quel che sopra un ben corretto e ben disposto disegno la vivacità de' colori, e il contrasto bene assortito de' lumi e delle ombre, che servono ad animare le figure senza alterarne i contorni.

Non ho voluto dunque nè arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per aspettare un noioso ritornello, nè fermarlo a mezza parola sopra una vocal favorevole, o a far pompa in un lungo passaggio dell'agilità di sua bella voce, o ad aspettare che l'Orchestra le dia il tempo di raccorre il fiato per una cadenza. Non ho creduto di dover scorrere rapidamente la seconda parte di un'aria, quantunque fosse la più appassionata e importante per aver luogo di ripeter regolarmente quattro volte le parole della prima, e finir l'aria dove forse non finisce il senso, per dar comodo al cantante di far vedere che può variare in tante guise capricciosamente un passaggio; insomma ho cercato di sbandire tutti quegli abusi de' quali da gran tempo esclamavano in vano il buon senso, e la ragione.

Ho imaginato che la sinfonia debba prevenire gli spettatori dell'azione che ha da rappresentarsi, e formare, per dir così l'argomento: che il concerto degli istrumenti abbia a regolarsi a proporzione degl'interessi e della passione, e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria e il recitativo, che non tronchi a controsenso il periodo, nè interrompa mal a proposito la forza, e il caldo dell'azione.

Ho creduto poi che la mia maggior fatica dovesse ridursi a cercare una bella semplicità; ed ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza; non ho giudicato spregevole la scoperta di qualche novità se non quando fosse naturalmente somministrata dalla situazione, e dall'espressione; e non v'è regola d'ordine

ch'io non abbia creduto doversi di buona voglia sacrificare in grazia dell'effetto.

Ecco i miei principj. Per buona sorte si prestava a meraviglia al mio disegno e il libretto, in cui il celebre autore immaginando un nuovo piano per il drammatico aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui e alle sentenziose e fredde moralità, il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti, e uno spettacolo sempre variato. Il successo ha giustificato le mie massime, e l'universale approvazione in una città così illuminata, ha fatto chiaramente vedere, che la semplicità, la verità, e la naturalezza sono i grandi principii del bello in tutte le produzioni dell'arte.

Con tutto questo, malgrado le replicate istanze di persone le più rispettabili per determinarmi di pubblicare colle stampe questa mia opera, ho sentito tutto il rischio che si corre a combattere dei pregiudizi così ampiamente e così profondamente radicati, e mi son veduto in necessità di premunirmi del patrocinio potentissimo di Vostra Altezza Reale implorando la grazia di prefiggere a questa mia opera il suo Augusto nome, che con tanta ragione riunisce i suffragi dell'Europa illuminata.

Il gran protettore delle belle arti, che regna sovra una nazione, che ha la gloria di averle fatte risorgere dalla universale oppressione, e da produrre in ognuna i più grandi modelli, in una città che è stata sempre la prima a scuotere il giogo dei pregiudizi volgari per farsi strada alla perfezione, può sola intraprendere la riforma di questo nobile spettacolo in cui tutte le arti belle hanno tanta parte.

Quando questo succeda resterà a me la gloria di aver messa la prima pietra, e questa pubblica testimonianza della sua alta protezione al favore della quale ho l'onore di dichiararmi col più umile ossequio

CRISTOFORO GLUCK.

Caratteristiche melodrammaturgiche in Gluck.

Se nell'*Alceste* di Calzabigi e di Gluck riscontrassimo soltanto l'attuazione dei propositi e dei principii enunciati come « riforma » dell'opera di maniera italiana, il valore ne sarebbe dimostrativo, polemico, e non anche artistico. E questo invece importa accertare. E si accerta, alto e gagliardo, e in più tipico. Ciò che meno è pregevole non deriva dalla trascuratezza dei nuovi canoni, ma dal difetto della poesia musicale e del dramma musicale in stretta rela-

zione con i difetti del poema letterario. Tutta la parte di Admeto è infatti fiacca, sia nei recitativi e nelle arie, sia nei dialoghi e negli insieme, dove si colgono le relazioni scambievoli di personaggi concepiti come entità liriche. Se non possiamo ammirare una sola fra le espressioni di Admeto, bella e potente è invece la parte di Alceste, tanto per le personali passioni, quanto per l'atmosfera sentimentale che viene a recingerla.

Quest'atmosfera risulta da due elementi in gran parte trascurati nelle consuete opere all'italiana, cioè l'espressione strumentale e quella corale, lasciando da parte quella mimica che pur s'intravede dalle didascalie e dai ritmi e dalle cantilene delle danze. Atmosfera, che dunque emana dalla numerosa complessità della composizione musicale. Di ciò il primo e il secondo atto offrono la prova evidente, mentre il terzo è pleonastico. Evitata la catastrofe, il lieto fine non reca emozione.

I cori grandeggiano con la densità e sobrietà degli accenti umanissimi, solidali, ora nella elementarità della tecnica accordale, che ha movenze da corale luterano e modulazioni essenziali e commoventi, ora nella meno frequente tecnica a imitazione, che rappresenta la concitazione degli animi e dei gesti. Gran pregio drammatico hanno, oltre le ripetizioni strofiche o riprese cicliche, che dir si voglia, certi periodi sintetici, lapidari, i quali preludono, sembra, ai più possenti commenti corali, che, brevi e incisivi, s'ascolteranno nell'*Ifigenia in Tauride*. Fra i più perfetti cori sono *O malhereux Admète*, solenne nella duplicità vocale e nella risonanza strumentale, e *Pleure, ô patrie*, sublime lamento. Tra siffatte voci, vibranti come nell'oscurità del fato e nel tremore della sciagura, emergono quelle che annunciano appunto le sventure e le misteriose volontà soprannaturali; e son tre, dell'Araldo (così la drammatizzazione può animare, rinnovare, le formule vocali e armonistiche del recitativo secco); del Gran Sacerdote, che trascina seco il popolo a ripetere con lui la straziante frase *Perce d'un rayon éclatant*, mentre un lamento angoscioso vien su dai violini e accresce l'ansia (e quella ripetizione è un magnifico tocco psicologico, rappresentando l'ascendente del ministro divino sulla folla); dell'Oracolo, la cui intonazione, preceduta dalla veemente, allucinante, direi, evocazione del Sacerdote, è formidabile, sì che il seguente coro pauroso, percosso, *Cruel oracle*, ne sembra la più naturale eco. E con i cori e i solisti sempre è da ammirare l'armonia e l'istrumentazione, nude, lineari, tutto dramma e stati d'animo. A questa cupezza, tenebrosità, che è

certamente la più bella nota della tragedia, s'oppone la letizia (cori e pezzi strumentali per pantomime e danze), allorchè il popolo esulta per la salute del Re e ignora il generoso sacrificio della Regina. S'oppone, abbiam detto, e l'antitesi è precisa, benchè la letizia stessa non suoni mai sbrigliata, ma soave e gentile, e perfino malinconica, com'era propria della vena gluckiana. Nell'antitesi, quando soverchia, è da intendere la tradizione dell'edonismo coreografico, il residuo del comico nella tragedia, e il difetto della centralità drammatica. In altri casi, l'edonismo è sostituito dalla più stretta collaborazione della musica con le immagini, come nella pantomima del numero sei, evocatrice delle evoluzioni di carattere religioso, grave, severa come una preghiera, o nella pantomima del numero dieci, gentile, graziosa, per l'offerta dei doni.

Nella parte di Alceste e attorno a essa è la grande bellezza dell'opera. Non che tutte le pagine siano parimenti pregnanti. Più d'un'aria è debole e convenzionale, e i duetti con Admeto non palpitano, neppure quando il sacrificio di lei suscita il corruccio dello sposo (tale il sentimento delle parole). Ma vi sono recitativi e ariosi e arie che più intimi, abbandonati, entusiasti, non si saprebbe immaginare. Non è dunque da pregiar l'enfasi dell'aria che comincia: *Grands Dieux du destin qui m'accable,* ma lo svolgimento sentimentale (1, 5), conseguente alla psicologia femminile, del recitativo: *Où suis-je?* Questo s'inizia esprimendo lo smarrimento nella solitudine, scatta nella risoluzione al sacrificio, che solamente l'amore può determinare, e sbocca nel bellissimo andante: *Non, ce n'est point un sacrifice.* Tale andante è un rondò stupendamente arioso, pulsante, mutevole nell'espressione dello slancio dell'animo e nella riflessione mentale. La prima frase, leggera, spigliata, scivolante, è vezzosa e femminile. L'amante, inebriata del suo impulso, ne gode con tenerezza, con ardore, ma nobilmente vela ai suoi occhi l'eroismo, e ragiona dell'atto volitivo. Con quanta affettuosità canta la sua maternità, l'abbandono dei figliuoli. E poichè il giro dei sentimenti e dei pensieri è compiuto, lancia agli Dei l'invocazione suprema e si offre, irrevocabilmente, vittima. A questo punto il pezzo termina, poichè occorreva, a quei tempi, cadenzare e conchiudere, ma il dramma continua, e il vigore sentimentale aumenta. Alla tremenda parola del Sacerdote, bellissimo arioso, lento, avvolgente, misterioso, anche perfido, nel quale tutta l'ombra dell'Erebo si proietta eterna, Alceste non paventa, non oscilla, ma, ferma e contenta, rinnova il voto (piene di tale sentimento son le battute *I'y volerai rem-*

plir un devoir qui m'est cher), e scaglia l'invettiva superba alle *Divinités du Styx,* di cui l'ultima parte, *Je sens une force nouvelle* è come una cantica eroica, tanto fremente nella più pura cordialità, quanto immune dall'enfasi. Un'altra pagina nella quale risentiamo non meno impulsivo e schietto il vigore di Alceste, il tormento e il signoreggiamento del tormento, è la parte B, per riferirci alla rettorica dell'aria che comincia (II, 4) *Ah, malgré moi.* Lo stento nell'ampia melodia *O ciel, quel supplice,* la ripetizione di alcune note, il *pathos* di alcune pause, le brevi frasi fra i sospiri e i singhiozzi, infine l'esasperazione, modulazione lancinante, l'indugio compiaciuto sul grido dell'anima esasperata, sono altrettante formidabili realizzazioni drammatiche per le quali l'eroina appare trasumanata.

Se l'opera nella sua intierezza non lascia nel nostro spirito una impressione di costante potenza, la cagione è da ricercare non tanto nella presenza di pagine minori, e in certo modo aderenti al dramma, quanto nella moltitudine degli episodi esornativi, soprattutto di quelli che concludono la rappresentazione. Non abbiamo pregiudizi drammaturgici contro il così detto lieto fine, poichè il naturale svolgimento di tragici eventi può ben risolversi serenamente. Ma è da richiedere che tale risoluzione derivi dalla tragedia stessa, sia conseguente nella logica come nell'espressione e nella stilistica. Persone che abbiano vissuto ore ansiose e cantato i loro tormenti, devono cantare poi la recuperata calma, la gioia dopo il dolore, serbando la loro entità spirituale in modo che se ne intenda la dialettica, anche se il rivolgimento dei casi avvenga grazie all'intervento del *deus ex machina.* Un lieto fine conseguito con elementi estranei, come feste, balli, canzoni ecc. appicciccati, e senza l'attiva partecipazione dei personaggi, sarà invece un espediente che non convince, distrae e ristucca. Anche la conclusione dell'*Alceste* è tale, come quella dell'*Orfeo.* Tuttavia è da ripetere la più alta ammirazione per questa tragedia, sì diversa nello spirito e nella realizzazione dall'*Orfeo.* Se riaccoglie modi che sembravano superati, per esempio il recitativo secco, per i personaggi secondari, se ancora presenta maniere stilistiche italiane (specialmente di Traetta nella melodiosità di alcune arie), e francesi (nella veemenza lullyana di qualche arioso, nella grazia di certi cori), ciò che non sparve mai nella composizione gluckiana, l'*Alceste* è, per altri aspetti, per la magnifica declamazione del recitativo arioso, per l'orchestrazione espressiva talvolta più della vocalità, per la ritmica pulsante, una forte e nobile e travagliata affermazione di uno spirito ricco di dramma e di poe-

sia. Ed è un evento eccelso nella storia dell'opera in musica, che, se non fu integralmente esemplato e non ebbe immediato seguito nella concezione melodrammaturgica, suggerì non poche risorse a Mozart, quando nell'*Idomeneo*, nel *Don Giovanni*, nel *Flauto magico*, mirò al soprannaturale. Distante, in quanto è distante, dai contemporanei e maggiori melodrammisti italiani, Gluck è pur lontano dal Rameau nella sobrietà massimamente efficace della composizione, tutta tesa alla espressione del dramma, laddove il francese tante volte, nei passi più tragici, armonizzò e modulò e costruì, per amore soprattutto dell'erudizione.

ANDREA DELLA CORTE.

L'opera « buffa » e l'opera « comica » italiana.

« Opera comica » è denominazione rara, quasi estranea al gergo teatrale del settecento italiano. Ce ne serviamo non per indicare un genere, e neppure, s'intende, nel comune significato francese, ma per comodità, sembrandoci che essa possa comprendere e riassumere, ma non identificare, le varie denominazioni dei vari generi non « melodrammatici seri » fioriti in quel secolo. Com'è noto, si ebbero, via via, secondo i vari momenti della vita teatrale, ed i diversi moti dello spirito degli artisti: opere buffe, intermezzi, intermezzi comici o giocosi, drammi giocosi o comici o semiseri o eroicomici, commedie per musica, farse, ecc., ecc. Tutte codeste denominazioni, susseguitesi a breve distanza, indicarono, molto imprecisamente, le molteplici tendenze musicali e teatrali, e tentarono invano, massime o minime, occasionali, effimere o durature, di definire, di fissare schematicamente l'indeterminabile, il fluttuante, il sempre mutevole prodotto dello spirito artistico nella tendenza comica. Ma invano. Non solo v'è un abisso fra le forme del comico, varianti dalle iniziali parti comiche, inserite nell'opera seria secentesca, ai drammi eroicomici della fine del secolo — per restare nel campo di questo lavoro —, dagli intermezzi meramente scenici e figurativi alle commedie lagrimose, ma v'è un enorme divario di contenuto fra opere dello stesso autore, ugualmente denominate. Senza trasferire qui integralmente le critiche crociane ai pseudo-concetti ed ai generi — critiche che dall'esame del pseudo concetto del « comico » teatrale musicale e dei « generi » comici settecenteschi otterrebbero assoluta conferma — noteremo che, al più, le citate denominazioni generiche

sono utili per designare le opere dei produttori, quelle fatte a serie, senza tocchi imprevisti, senza fulgori di genialità, ben disciplinate, imbrancate, susseguentisi come le pecorelle fuori dal chiuso, modellate a dozzine: *schablonenhaften*, come appunto delle nostre opere comiche settecentesche scrisse il formalista Riemann, che, d'altro canto mostrò di non essersi accorto della molta varietà e della bella intensità artistica che animano quelle altre opere comiche, che per la loro stessa singolare consistenza non sono riducibili a comuni denominazioni, nè costringibili in tipi fissi.

Usando, dunque, la denominazione « opera comica » come comprensiva di tutta una folla di opere comiche, ci guarderemo dal tentare una definizione del « comico », qui più che mai impossibile a precisare. Adopereremo la parola « comico » per designare un carattere, una tendenza psicologica, un atteggiamento dello spirito drammatico. Intenderemo per « comico » il « non-tragico ». Non diciamo il « non drammatico » per non creare equivoci, considerando, in ogni caso, drammatica — e nel senso classico della parola — l'attività dello spirito estetico ed il dramma alla base d'ogni fatto artistico, compresa la commedia. Potrebbero quindi rientrare nell'àmbito dell'opera comica, per comodità di raggruppamento, quelle opere teatrali musicali in cui non si determinano le caratteristiche proprie dell'interpretazione tragica della realtà; in cui l'espressione drammatica musicale ascende dalle forme estetiche voluttuarie a quelle che rappresentano il patetico, ma non passa ad eccitare le grandi passioni, rasenta, senza penetrare, l'orbita dei grandi problemi dell'anima, evita le grandi persone e le grandi scene, si tiene alquanto discosta da quel capo dell'innumerevole gamma sentimentale tesa fra il piacere ed il dolore ove s'accentuano e s'intensificano i toni del dolore, schiva quel dolore che si fa arte e ne diventa motivo lirico dominante, unico e sommo, schiva quell'arte che rappresenta l'umana angoscia mortale placata solo nella catarsi sublimatrice — relativamente, s'intende, alla concezione estetica ed allo spirito drammatico del secolo decimottavo. Con ciò non s'è minimamente osato una empirica definizione, nè una limitazione del « comico » in sè o in confronto al tragico. Il divario fra comico e tragico, utile e non assoluto, può essere meglio percepito caso per caso, nelle singole forme assunte dallo spirito drammatico, che teoricamente determinato. Infatti, pur nelle opere settecentesche, in cui tale divario era effettivo, per ragioni di convenzionalismo estetico e per pratica teatrale, sarebbe malagevole il fare tagli netti e distinzioni precise, se-

condo un'ipotetica successione di toni e di sfumature sentimentali nella gamma fra il piacere ed il dolore. In ogni modo, chiamando non-tragico il comico, abbiamo voluto soltanto, per ragioni d'opportunità, segnare l'àmbito di questi studi. Quanto di tragico contenga poi l'arte settecentesca, e quanto e come l'espressione tragica sostanzi le opere di quel secolo toccherà ai critici del melodramma, dell'opera seria, e dell'arte strumentale il dirlo.

Agli studiosi del teatro che abbiamo sommariamente limitato come non-tragico musicale resta un ampio campo: centinaia di opere. Fatta eccezione di pochi fra i grandi musicisti, dediti o all'arte strumentale o all'insegnamento, quasi tutti gli operisti seri collaborarono anche al teatro comico. Non così i letterati. I maggiori drammaturghi non furono parimenti tentati da questa tendenza. Da ciò, frequentemente, un enorme squilibrio fra il valore del musicista e quello del librettista, casualmente accomunati, squilibrio risolventesi a danno delle loro produzioni; da ciò un gran numero di opere, momentaneamente fortunate ed ancora famose nella tradizione, ma ormai svalutate all'occhio del critico. Il quale, com'è chiaro, dovrà studiare qualsiasi opera della tendenza detta « comica » — popolaresca, dialettale, borghese, italiana che sia — alla stregua di ogni altra forma d'arte composita. Nè potrebbe essere altrimenti. Ogni altro punto di vista, ogni speciale, opportunistica, indulgente critica sarebbe falsa, non storica; qualsiasi scissione della « musica » dalla « parola » o dal momento drammatico scenico cui era destinata sarebbe assurda. E perchè, poi, diversi sistemi valutativi, se si vuol arrivare al solo ed unico scopo critico: la valutazione della bellezza, il riconoscimento dell'arte? Il teatro comico è, forse, meno nobile di quello tragico? Era meno nobile artista il Pergolesi della *Serva padrona* del Pergolesi dell'*Olimpiade?* Pur troppo, praticamente, tale distinzione fu sentita nel '700, e ce ne accorgiamo dalle condizioni ambientali del teatro comico e dalla trascuratezza con cui perfino alcuni forti artisti tirarono giù alcune loro opere comiche. Ma essa, oggi, non è neppur da confutare. Chiederemo, dunque, all'opera con tendenza comica i requisiti essenziali d'ogni opera d'arte composita, comunque avvenga di concludere, anche negativamente, per opere famose nella tradizione secolare. Che tali richieste non sieno assurde sarà luminosamente dimostrato dalla soddisfazione che ad esse daranno, più o meno compiutamente, non poche opere comiche. Di quelle che scarsamente risponderanno alle legittime esigenze critiche ci si ridurrà a segnalare i momenti felici; e se pure ciò dovesse acca-

dere per un grande numero di casi, e nella maggioranza dei casi, non c'è da stupirne. Poichè non è soltanto dell'opera comica settecentesca il riescire novantanove volte imperfetta ed una sola volta bella.

. . . .

In quanto agli esecutori dei primi intermezzi, si può supporre che essi fossero assai meno colti ed esperti di musica, di canto, dei loro compagni dell'opera buffa, ed a grandissima distanza, s'intende, dai virtuosi dell'opera seria, provenienti dalle grandi scuole. Probabilmente, l'opera buffa, per essere accolta anche in case signorili ed udita da un'aristocrazia intellettuale, doveva essere cantata da un'*élite* di esecutori. Ancora nel 1734, il Goldoni segnalava che i tre esecutori di un suo intermezzo « non conoscevano una nota di musica ». E di quel Giuseppe Imer, morto vecchio nel 1758, dopo aver anche diretto un teatro di Venezia, scriveva nella prefazione al t. XIII dell'ediz. Pasquali: « Non sapea di musica, ma cantava passabilmente e apprendeva a orecchio la parte, l'intonazione ed il tempo, e suppliva al difetto della scienza coll'abilità personale, colle caricature degli abiti e colla cognizione dei caratteri che sapea ben sostenere ». Da ciò si può argomentare in quali condizioni fosse il « genere » comico. Certo è che gli esecutori trasferivano negli intermezzi i « lazzi » della commedia; del che fa fede B. Marcello nella sua caustica satira teatrale, che apparve nell'anno 1722. Il capitolo del *Teatro alla moda* dedicato « Alle parti buffe » reca, tra l'altro:

« Faranno per ogni paese gl'intermezzi medesimi, pretendendo, con gran ragione che i cembali sieno accordati a comodo loro... Incalzeranno ed allenteranno il tempo, ciò particolarmente ne' duetti, a motivo dei lazzi, ne' quali, alcuna volta, non andando d'accordo co' bassi, daranno sorridendo la colpa del disordine all'orchestra, ecc. ».

Essendo, dunque, alcuni esecutori del genere comico attori più che cantanti, come nei casi citati dal Goldoni, si comprende che assai spesso la musica degli intermezzi dovesse essere *sui generis,* molto più orecchiabile e facile di quella scritta per i cantanti, per i castrati e le donne dell'opera seria; pure l'accompagnamento doveva essere molto più semplice, sia perchè convenisse alla pochezza strumentale dei piccoli teatri, sia perchè non coprisse la voce degli improvvisati cantanti. D'altra parte, le opere affidate a tali compagnie si giovavano non poco dell'esperienza nella recitazione in prosa già acquistata dai comici. Così mentre si determinava l'uso di un vero e proprio stile musicale, adatto alle debolezze, alle miserie del teatro comico, si divulgavano probabilmente certe formulette comiche, come,

ad esempio, il parlato, note e sillabe, ribattute, in scene comiche specialmente del basso « comico », che durarono poi a lungo, passando tra i « luoghi comuni » del « genere ».

Per quanto si conosce di testi e di cronache — e certo una gran parte di testi è irrimediabilmente perduta, anche a cagione del vagabondaggio delle compagnie e dell'incuria culturale — la produzione della prima metà del secolo gravita attorno alle opere del Vinci e del Pergolesi; è nella scia di esse che centinaia di librettisti e di compositori s'affrettarono a condurre le loro fragili navicelle, favorite, ai loro giorni, dal comodo e propizio vento della moda; si moltiplicarono le commedie del tipo *Zite 'ngalera* e *Frate 'nnamorato,* gli intermezzi tipo *Serva padrona* e *Livietta e Tracollo.* Ma la sola opera organicamente drammatica del tempo, lirica nella sua sintesi fu, come dimostrammo, la minuscola *Serva padrona.* Non era certo còmpito dei ruminatori e dei compositori alla moda il prospettare nuove visioni artistiche. Mentre i mediocri s'esercitavano su i modelli, i meno impersonali studiavano qualche rinnovamento, cercavano meno balorde utilizzazioni di abitudini sceniche, come quella del travestimento. Si introducevano nuovi elementi comici, come la satira dell'opera seria, in cui si provò, fra i primi, il Leo e che doveva diventare uno dei motivi preferiti del teatro comico. Intanto si costituivano compagnie di cantanti comici, specializzati nel genere, che percorrevano l'Italia, la Germania, la Francia. Siamo già in un periodo di maggior dignità d'esecuzione.

Un sensibile miglioramento alla importanza ed alla dignità fu recato dalla librettistica goldoniana, di cui abbiamo esposto numerosi esempi ed indicato via via pregi e difetti.

Mentre quasi tutti i grandi nomi della musica si compiacquero di tentare il serio ed il comico, Goldoni fu il solo fra i grandi scrittori teatrali del '700 che collaborò al teatro comico con intermezzi, con libretti originali, con riduzioni delle sue stesse commedie. A me sembra che l'intervento di Goldoni nella librettistica comica provocò un approfondimento dei problemi dell'arte. Il movimento letterario francese, fondato sulla sensibilità, ebbe alcuni riflessi musicali in Italia, ma soltanto parecchi decenni dopo il suo inizio; i primi echi di essa furono destati nell'arte comico-musicale proprio dal Goldoni. Non fu colpa di lui se occorse aspettare il '60 e la *Cecchina* picciniana per vedere in iscena una patetica persona musicale, poichè lo stesso argomento egli aveva già prima offerto ad altri che non avevano saputo e potuto commuoversene. I romanzi del Richardson

erano già notissimi in Italia, nella prima metà del secolo, grazie al cosmopolitismo ed all'anglofilia propri del '700; i romanzi del Prévost, del Marivaux erano già fra noi divulgatissimi, quando un musicista italiano, ispirato dal Goldoni, rappresentò le piccole pene d'una *Pamela* italianizzata, e commosse tutti i pubblici per la nuova espressione, il « tenero » nel « comico ».

Ma anche prima del 1760 il Goldoni aveva reso altri ottimi servigi al teatro comico, recandovi, come vedemmo, i suoi superamenti della commedia dell'arte. È vero che egli stesso considerò, forse anche per necessità pratiche della vita, il libretto come una troppo facile opera da compiere, alla lesta, in « quattro giorni », secondo la sua confessione. Ma alcuni dubbi, alcuni problemi artistici, postisi davanti alla sua mente, lo condussero a cercare soluzioni decorose alle angustie ed alle bassezze del teatro comico. Ad un punto, ebbe perfino tanta repugnanza dei compositori e del pubblico che decise di non scrivere più libretti; come vedemmo, egli deplorò che i compositori non badassero « seriamente alla condotta, ai caratteri, all'intreccio, alla verità » e che il pubblico giudicasse troppo alla rovescia i valori teatrali. Ebbene, qualcuno — ed è di « qualcuno » che vive e brilla l'arte — udì la sua voce, comprese il suo pensiero.

In realtà, la sua operosità agì come un invito all'approfondimento dell'arte comica. Quasi due moniti contenevano le sue critiche alla spensieratezza ed alla superficialità dei compositori; uno riguardava la necessità estetica di caratterizzare, l'altro quella di commuovere pateticamente. In uno spirito lirico e molteplice, più vasto di quello del Goldoni, i due moniti sarebbero stati di fatto accolti, integrati e concretati attivamente in un'opera (libretto) di bella e calda ispirazione; ma Goldoni dette quanto potè. Il Galuppi riuscì meglio nel caratterizzare — un po' secco e duro; il Piccinni, meglio nel commuovere. Ed altri compositori, sull'esempio di quelli, tentarono anche essi di delineare « personaggi » e non macchiette istrioniche, « anime » e non maschere. I minori del tempo, che pure in gran numero ricorsero al Goldoni, trassero da lui vantaggi in proporzione del loro valore artistico; ma soprattutto furono indotti a caratterizzare, cioè ad individuare le persone sceniche, ad approfondirle, a sentire il loro dramma, a segnarle di tratti specifici, a disegnarle alquanto nitidamente, a farle parlare musicalmente in tono diverso: una da nobile ed una da plebea, una da giovanetta ed una da vecchio. (Tutto ciò a Pergolesi nessuno l'aveva raccomandato, proposto o insegnato; fu il suo intuito che lo guidò: ma il suo fu, natural-

mente, il caso d'un artista grande, cioè raro). La musica dei migliori compositori riescì, dunque, preziosa collaboratrice dei buoni libretti goldoniani, alle cui ispirazioni essa rispondeva con nuove espressioni, calde, commosse, vibranti, spesso superiori a quelle suggerite dal modesto « poeta ».

Inoltre Goldoni cercò anche di far sparire più che fosse possibile il nuovo ibridismo, il nuovo squilibrio che s'andava affermando tra parti serie e parti buffe, poichè quelle costituivano per lo più un'inserzione assurda nella commedia, sul tipo delle parti buffe nel melodramma secentesco. L'esperto commediografo veneto dava a ciascun personaggio un suo carattere, ma non creava preminenze disarmoniche; offriva, dunque, possibilità per l'unità drammatica dell'opera. Purtroppo, come vedemmo nel corso dei singoli studi, tale saggio ed artistico equilibrio fu raggiunto raramente dai compositori, i quali, nella superficiale concezione del « genere », nella frettolosità della loro produzione, anzichè tracciare piani diversi nello stesso quadro, se la sbrigavano dando modi « seri », cioè convenzionalmente seri, ai pezzi vocali delle parti « serie ». Si venne, così, a distinguere concettualmente le due parti; e furono chiamate « serie » quelle dei personaggi di ceto nobile, dame e cavalier serventi, elementi magari decorativi nell'azione, « serie » benchè toccassero loro le più sciocche e ridevoli avventure e fossero travolte e neglette nel corso della commedia; furono invece chiamate « buffe » non solo le parti dei personaggi grotteschi, ridevoli, popolareschi, che dalla loro funzione scenica, o dalla particolarità del linguaggio, o dalla posizione sociale risultavano non nobili, non austeri, ma anche le parti dei personaggi nei quali un dramma, più o meno intenso, si delineava, dolenti figure di innamorati, di fanciulle disgraziate, avvilite, e pure destinate a vincere, a trionfare delle avversità e delle cattiverie, nel lieto fine della commedia. In tale antiunitaria concezione drammatica s'acquetarono quasi tutti i compositori. Sarebbe vano cercare ragioni estetiche di tale erronea distinzione di parti; l'immissione delle parti serie avvenne per ragioni d'opportunità, di spettacolo, di attrattiva, quando la mera commedia parve troppo fragile; non fu, dunque, prodotto di meditato pensiero d'artista. Ed il convenzionalismo della distinzione perdurò per forza d'inerzia, favorito da quel pigro amore alla tradizione che è sì forte nei pubblici dei teatri. Anche i maggiori compositori, anche Galuppi e Piccinni, seguirono molto pedestremente la convenzione: madri nobili e cicisbei, innamorati ed amanti di casta privilegiata cantarono

lunghe e noiose arie con virtuosistici vocalizzi da opera seria, fredde, accademiche; temi fiacchi, cadenze stupefacenti; un peso morto nella commedia; d'altro canto, villanelle e servette, contadini e imbroglioni, artigiani e dottori, furono parti buffe, e cantarono con stile buffo, uno stile lesto, spiccio, senza indugi scolastici, senza velleità di bel canto.

Altra utile conseguenza dell'intervento goldoniano, attraverso la caratterizzazione e la dignità della commedia, fu il tentativo di una certa organicità drammatica dell'opera comica; nella quale, come già avvertii, non hanno importanza il coro nel suo casuale concorso, nè il concertato nel suo vigoroso scolasticismo, nè la lunghezza, in quanto lunghezza, dei finali, bensì l'opportunità del coro aderente alla situazione, la drammaticità del concertato, la fusione di vari pezzi nei finali, in quanto sequenza di momenti scenici sentiti unitariamente. Il che fu da alcuni pochi musicisti poche volte compiuto, mentre gli altri si giovavano delle scene congegnate a finale da Goldoni o dagli imitatori di lui per infilare pezzo dietro pezzo in incoerente catena; nei pochi casi s'aveva l'affermazione d'un dramma sintetico, nei molti la commerciale esibizione per sollevare l'entusiasmo con mezzi retorici. Abbiamo veduto, alla fine del secolo, la vacuità dei concertati e dei finali di P. Guglielmi, una vera elefantiasi della forma per *épater* il pubblico ed assicurarsi l'ammirazione degli scolastici.

. . . .

Ma fu vano lo sperare nel Casti. Il suo « genere eroicomico » continuato, come abbiamo visto, da altri librettisti ed accolto da molti compositori, anche oltre il settecento, non divenne forma preclara nè « salvò » il teatro comico. E neanche il « genere » lacrimoso fiorì dopo la *Nina*, nè potè assumere le caratteristiche francesi del periodo rivoluzionario. Certo che, alla fine del secolo, erano ancora molto tristi le condizioni dell'opera comica; che occorresse una base drammatica nel libretto, come condizione assoluta ed indispensabile dell'opera d'arte, che occorresse trattare decorosamente anche l'opera comica, non l'intesero i collaboratori del genere; e sì che da Pergolesi a Cimarosa, dalla *Serva Padrona* al *Matrimonio segreto* essi avevano avuto agio di constatare che senza una tela coerente, armoniosa e conveniente non si fa opera d'arte, neppure dai più grandi...

Ed ecco, nell'ultimo decennio, apparire il *Matrimonio segreto*, del quale mirammo la singolare bellezza, l'emozione nuova e purissima e le altre pagine cimarosiane che sembrano spingersi più avanti nel tempo ed accogliere più sensibilmente i palpiti del romanticismo.

Cercare ancora un « genere » e catalogare il *Matrimonio segreto*? No, certo. Che giova? La storia la fanno individualmente gli artisti. Si può dire che il *Matrimonio segreto* assorbe e rinnova in sè tutti i generi comici delineatisi fino alla sua apparizione; ma esso non si confonde con le opere che lo precedettero nè con quelle ulteriori di Fioravanti e di Paër, di Guglielmi e di Tritto. Certo fra le opere studiate essa è la più sostanziata di vita drammatica, la più intensa artisticamente. La sua data, verso la fine del secolo, la designa quasi come un culmine ed una crisi artistica, tra due momenti storici distinti. E pure in essa qualcuno riconosce quell'« aria di famiglia » che, come è stato detto, fa un po' simiglianti numerose opere, e non solo italiane, del secolo decimottavo.

Più d'una volta, è vero, durante la lettura di alcune opere italiane della fine del secolo, càpita di esser presi da subita curiosità di ravvicinare opere e date; ed è soprattutto a Mozart che il pensiero si rifà di solito, per una frase, per un ritmo, per un modo di sentire — raramente per un interesse orchestrale; e si colgono analogie fra alcuni frammenti di Sarti, di Paisiello, di Salieri, di Cimarosa; e si rammenta, non senza sorpresa, che il *Barbiere* paisielliano è contemporaneo dell'*Entführung*, o che la *Grotta di Trofonio* del Salieri precede di due anni il *Don Giovanni*, o che il *Matrimonio segreto* seguì di un anno il supremo *Flauto magico*. Le menti accorte s'avvedono presto della sterilità critica di tali raffronti. Anche si suol dire che chi ha conosciuto un'opera del tempo le ha conosciute tutte. Ciò che equivarrebbe affermare che quando s'è conosciuto un bipede si sono conosciuti tutti gli uomini. Forse sarebbe più esatto dire: chi ha conosciuto un'opera bella può imaginare quelle brutte. Ma non occorre confutare tali affermazioni, di cui la verità, se pur tralucente dal paradosso, sarebbe necessariamente molto angusta e relativa. In ogni modo, il rilievo della così detta « aria di famiglia » pertiene, pel suo carattere di generalizzazione, a quella tendenza che in questo corso di studi, mirante a determinate opere, è stata castigata e negletta perchè insoddisfacente agli urgenti bisogni della conoscenza diretta ed individuale; e, caso mai, esso è opportuno soltanto per quelle opere dozzinali cui vedemmo appropriata la qualifica riemanniana di *schablonenhaften*, e che sono già morte e sepolte, proprio a cagione della loro pallida somiglianza con le rare opere superstiti e vitali. A queste si volge lo spirito critico anelante a bellezza, e nella gioia d'intenderle dimentica la fatica della scelta.

ANDREA DELLA CORTE.

CAPITOLO IX.

IL SETTECENTO POLIFONICO E STRUMENTALE

La sonata e il concerto grosso.

... Questo falso concetto della sostanza musicale, per cui la nullità di un qualsiasi disegno esteriore è fatta idea, diventa sistema e trae seco altre degenerazioni stilistiche d'ogni specie.

Nei componimenti di questi maestri (1), nei quali, in genere, non è disegno, la forma è pedantissima e vuota, e molto sente perfino delle formule della musica sacra, una sola cosa è degna di nota: la forma bipartita viene mano mano facendosi più generale e sicura. A' nomi di costoro si potrebbe aggiungere quello di Tommaso Pegolotti, il quale pubblicò, nel 1698, delle suonate a violino e violoncello col titolo di « Trattenimenti armonici da camera », se l'uso di qualche bizzarria non lo traesse fuori, per un momento, da questa folla. Constano esse generalmente di quattro tempi in forma di danza. Vi predomina il capriccio, la stranezza scomposta, per cui si voglion far credere trovate originali le più stupide piccolezze esteriori, come sarebbe a dire le applicazioni arbitrarie del ritmo nelle danze che hanno un carattere stabilito, l'uso, p. es., del minuetto in tempo presto, l'effetto astratto ottenuto dai suoni nelle tessiture estreme degl'istrumenti, l'uso manierato e fuor di posto dell'elemento patetico, l'abuso delle più improvvise e contrastanti alte-

(1) Suonate a 2 violini e basso, ecc. di Mazzolini, 1687; Borri, 1688; Vannini, 1691; Boccaletti, 1692; Buoni, 1693; Albinoni, 1694; ecc.

razioni dinamiche, ecc. Se la musica istrumentale italiana non avesse trovato, in quest'epoca, i suoi due buoni genii, Arcangelo Corelli e Antonio Veracini, si sarebbe perduta. Questi uomini non solo ne ritardarono la decadenza, ma ne promossero un nuovo ed importante sviluppo. Essi formarono il gusto e la scuola, misero l'ordine nel caos delle forme.

Questo ordinamento della forma unica, che vedremo risultare la bipartita, in modo che essa si rende stabile ed è conservata per tutto il secolo XVIII, è l'opera di due grandi maestri italiani, ai quali, dunque, il mondo musicale deve se la produzione istrumentale settecentistica, in Italia ed in Germania, si elevò tanto nella stima generale.

Arcangelo Corelli cominciò col sacrificare al gusto dell'epoca. La sua opera prima: *Dodici suonate a tre* (*due violini, violone o arcileuto e basso per l'organo*, del 1681) divise in tre e quattro parti, con parecchie spezzature del tempo, con soli e figurazioni minute, depongono di ciò. A vero dire, vi è ben altra sostanza musicale, in confronto con l'opera dei contemporanei; ancora si nota una maggior chiarezza e mobilità nel discorso delle parti e ne' contrappunti, ma di individualità che si affermi nella melodia, di splendidi disegni, della calda passione che distingue la melodia corelliana, noi non possiamo parlare. Le dodici suonate dell'opera seconda, a due violini, violone o cimbalo, del 1685, constano di tempi di danza. La melodia vi è eloquente in ogni suo dettaglio, il suo disegno è così nitido, plastico e robusto, quale noi non eravamo per anco abituati ad osservare nei compositori del seicento. Corelli non ha bisogno di molte note e di complicate volute per formare una frase; alle volte è l'architettura più semplice, che per sè ci offre la maggiore sostanza musicale e la maggiore espressione. Anche l'uso delle tonalità è molto più vario ed incomparabilmente più ricco ed ardito di quello cui fummo abituati fin qui. Persino le tonalità più difficili, come, ad esempio, quella di *do diesis minore*, sono praticate. La suonata di Corelli riceve ora un carattere, nel quale si conciliano le sue singole parti e pare si completino. La ciaccona, che è posta in fine di quest'opera, è, virtualmente e di fatto, la madre di molte composizioni del genere e per disegni melodici e per condotta. Colle dodici suonate dell'opera terza, *a due violini e violone o arcileuto, col basso continuo per l'organo*, del 1689, egli ritorna allo stile dell'opera prima e adotta le forme usate allora, ma con quanta maggior copia di invenzione e ricchezza di disegni! Queste suonate però, le quali pur mani-

festano belle, nuove e sentite melodie, peccano, in parte, di soverchia ornamentazione. Guardi l'epoca il lettore e consideri che, presso a poco, in tutti gli autori si nota la tendenza ad una esagerata sovrapposizione di parti e ad una elaborazione eccessiva della forma esteriore.

Nell'opera quarta: *suonata a due violini o violone o cimbalo col basso continuo*, del 1694, il genio di Corelli si afferma ad ogni pagina: la sua mano è libera, felice e sicura: anche i tratti secondari, nella sua composizione, sono pur sempre pennellate interessanti ed eloquenti.

L'opera, in cui l'individualità del Corelli esce prontamente appercepibile e nitida, impressiona profondamente e fa della sua personalità artistica una tale, che si stacca dal resto dei suoi contemporanei, affermandosi in una maniera grandiosa, è la quinta, contenente undici suonate ed una *follia per violino, violone o cimbalo*. Noi non accenneremo alla tecnica del violino, di molto avanzata con questo grande maestro: non è nel proposito nostro. Le applicazioni del Corelli, a questo riguardo, gli appartengono esclusivamente. Noi alludiamo, invece, alla bellezza delle idee e della forma in grande, cioè alla suonata, considerata come un tutto indivisibile; e ciò è ella veramente, definitivamente con Corelli? Io non esito a rispondere che credo di sì. Essa consiste di più tempi, in ognuno dei quali così le idee come la forma si imprimono con una nitidezza ed una forza straordinaria e riescono a conferire un carattere determinato alla composizione. L'espressione del violino raggiunge effetti fin qui sconosciuti, i quali sono sempre determinati dal valore intrinseco della melodia, e molte volte anche da una semplice sua mossa geniale. I temi brillanti del Corelli sono, in genere, i più musicali. Nell'adagio tutto è dovuto all'espressione, che emana da ogni piccolissimo tratto della stupenda linea melodica. L'opera quinta è divisa in due parti: nella prima si contengono sei sonate di quattro o cinque tempi ognuna; nella seconda vi hanno preludi, gavotte, allemande, ecc., racchiuse in altre cinque suonate, e una *follia*, come dissi; dunque, eccetto quest'ultima, vi si trovano le forme che d'ordinario fan parte della *suite*. La robustezza e la ricchezza della forma di Corelli sono determinate dal fatto, che egli non segue i suoi contemporanei nell'usare le riprese pure e semplici del tema alla dominante o alla tonica, se non raramente, ma più spesso lo elabora con isviluppi, lo mostra del continuo in una luce nuova, ne accarezza dei frammenti, ne esplica delle risorse, ne scopre

delle qualità, vi aggiunge nuovi dettagli. Anche una interessante novità, nella forma del Corelli, la quale fu poscia adottata in tutto da Francesco Maria Veracini e dal Tartini, è l'uso della risposta al tema subito dopo il suo ingresso, praticata nella stessa parte del violino che ha fatto la proposta, non distribuendo questa e quella a due istrumenti, così che il violino suona ad un tempo stesso due parti diverse ed eseguisce, cioè, da solo il soggetto ed il controsoggetto. Ciò, oltre a far progredire la tecnica, tenendo per base l'estrinsecazione di una doppia melodia, doveva immensamente arricchire la sonorità e l'effetto del violino, se si tien conto ancora dell'uso che Corelli fece per un de' primi, di note doppie, di bicordi, tricordi ed arpeggi, i quali fornivano alla melodia come un'orchestrazione derivante dallo stesso istrumento.

I concerti grossi del Corelli (Op. VI, 1714) mantengono in effetto la forma della suonata in più tempi, ma questi sono in numero maggiore. I concerti sono composti per due violini obbligati, due violini di concerto, una viola, un violoncello e il basso per l'organo. Sono adunque o sestetti o, calcolando l'organo, settimini. Di regola, questo istrumento, meno qualche variante di poca o niuna importanza, ripete la parte del violoncello o del basso, ma, nella realtà dell'esecuzione, esso faceva di più. Esso effettuava le armonie, come mostran chiaro i numeri sovrapposti alle note, ed anche eseguiva contrappunti; ciò in seguito alla teoria dell'improvvisazione sul basso continuo. Le parti sono disposte quando in contrappunto, quando in guisa di ripieno, oppure sono dirette a conseguire un semplice arricchimento armonico.

In questi concerti dell'opera sesta non credo che sia il meglio del genio e dell'arte di Corelli, ma certo si è che la forma della suonata, mediante questa composizione maggiormente sinfonica del concerto grosso, ha acquistato un grande sviluppo e precisamente nella parte sostanziale dei temi invece che nella parte ornamentale. In questi concerti Corelli non ampliò tanto la forma della suonata, quanto invece rese più importante la sua costruzione, elaborando nell'interno dei temi qualche motivo atto a stendere sulla composizione un grande sviluppo sinfonico e sono essi veramente l'opera del primo sinfonista nel senso moderno.

L'altro maestro, a cui dobbiamo se lo stile della musica istrumentale fu seriamente sostenuto e salvato e se la forma non si corruppe, è Antonio Veracini, stile e forma che il suo nipote ed allievo, Francesco Maria Veracini, doveva poi straordinariamente

animare ed arricchire con l'originalità e la potenza inaudita del proprio genio. Or la bontà della scuola e i sani principi del maestro si identificarono e furono presto fecondi nel grande Francesco Maria che si può dire il maestro di tutti.

LUIGI TORCHI.

La scuola violinistica bolognese.

Non mai come negli ultimi decenni del seicento Bologna, nella musica fiorentissima, aveva rifulso di più grandi talenti musicali e avvalorava la sua scuola di maggiori autorità. Romain Rolland dà su Bologna musicale un giudizio che non solo non mi sembra equo, ma nemmeno storicamente esatto. Perchè se è vero che l'opera non assunse quivi una fisionomia regionale propria come a Venezia e a Napoli, è indubbiamente falso asserire che « nul pays ne fit tant de musique, ne parut l'aimer davantage et n'en crea moins que Boulogne ».

Le musiche ecclesiastiche in stile concertato e soprattutto quelle istromentali della seconda metà del seicento e dei primi decenni del secolo decimottavo formano un capitolo di storia musicale nazionale di cui non è stato finora scritto che qualche paragrafo e attende ancora chi lo completi, ma costituisce bene una delle glorie più genuine e schiette dell'arte nostra.

In quell'epoca, riunendo in un fascio le più diverse e disperse forze quivi giovineggianti, il marchese Vincenzo Maria Carrati fondava l'Accademia Filarmonica; la musica sacra trovava nelle prosperose cappelle de' bei templi la sua più acconcia sede; furoreggiava il melodramma nei pubblici teatri Formigliari e Malvezzi e in numerosi teatri di particolari; la musica strumentale infine era coltivata nelle private riunioni, nelle private scuole, e la maggior parte di esse vedevano la luce mercè l'intelligente zelo di generosi editori cittadini.

Ora codesta scuola bolognese, la quale, nello scambio e nel commercio dell'arte musicale, si trovava non lontana da Venezia, centro vivo e luminoso della musica seicentesca (si pensi allo splendore della Musica di San Marco, all'operosità delle officine dell'Amadino, del Vincenti, del Gardano), e, come città principale dello Stato pontificio, cercava emulare nelle cappelle del suo maggior tempio e in quelle de' minori, nei teatri e nelle accademie quel fervore di mu-

siche per le quali Roma andava sì famosa (alla scuola del Carissimi appartennero non pochi eccellenti maestri di Bologna: Colonna e Perti fra altri), poco oltre la metà del secolo presenta un improvviso rigoglio di composizioni strumentali per archi di cui in altre città italiane non trovo uguale esempio.

Donde venne il seme fecondo, per quale tramite fluì la benefica corrente?

Troppo lungo e arduo l'argomento, che reca in sè implicita la investigazione dei primordi di così fatta musica istrumentale e, come esso esorbita il nostro soggetto, non potrò che sfiorare appena.

Ma poichè il sorgere di codesta letteratura violinistica bolognese così ragguardevole e dal lato storico e dall'estetico, coincide appunto col periodo della prima educazione artistica di Arcangelo Corelli e gli infonde potentemente le proprie caratteristiche, nell'oscurità quasi completa in cui oggi ci si trova nei riguardi della sua vita giovanile e della sua dimora in Bologna, cerco se per avventura qualche documento nuovo o non ancora attentamente studiato, qualche notizia di maestri o condiscepoli che ebbero con lui dimestichezza e soprattutto qualche raffronto delle sue composizioni con quelle di codesti coevi suoi non possano apportare qualche lume.

La soluzione che espongo supera l'intento biografico. Ha lo scopo di dimostrare che il Corelli fu un meraviglioso prodotto della scuola violinistica bolognese. E a niuno, penso, può sfuggire l'importanza di questa ricerca se consideri che col trasferirsi del grande artista a Roma sorge intorno a lui una pleiade fulgentissima di violinisti italiani: Geminiani, Mossi, Somis, Castrucci, ecc., e che a lui precisamente s'intitola. Per modo che l'arte corelliana e la sua grande scuola trarrebbero da quella bolognese, fiorita nella metà del seicento, le loro più lontane radici, e ne avremo così rinvenute le più lontane germinazioni.

Col costituirsi in famiglie, gli strumenti ebbero nella polifonia vocale del cinquecento un campo nel quale poterono, secondo l'ordine rispondente alla loro estensione, or raddoppiando tutte le parti, or alcune solamente, praticare i lor primi modesti tentativi. Le musiche adatte tanto al canto che ad ogni sorta di stromenti che compaiono nelle stampe veneziane della seconda metà del secolo decimosesto offrono già una prova sufficiente che siffatti tentativi non erano rimasti senza efficacia. Più tardi troviamo opere in cui le distinzioni fra le parti vocali e quelle stromentali sono nettamente segnate come nelle

Sinfonie sacre di Giovanni Gabrielli, e pur col sorgere del monodismo e con l'adozione del basso continuo qua e là nei primi melodrammi ne appare traccia nei brevi preludi e interludi nei balletti.

Tuttavia il criterio con il quale gli strumenti venivano allora usati in unione alle voci, era pur sempre poco definito; lasciato per lo più all'arbitrio di chi concertava, permaneva ligio alla rigida applicazione della loro rispettiva tessitura, non s'interessava punto del loro equilibrio sonoro e della loro amalgama.

Solo nei primi anni del seicento i trattatisti se ne cominciano a preoccupare, dividono gli stromenti in categorie, assegnano loro un ufficio sufficientemente determinato, come fa l'Agazzari nel suo opuscoletto: *Del sonar sopra il basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto* (Siena, 1607). E si comprende ancora perchè — nell'assenza di simili criteri — ad ogni singolo strumento nell'informe aggruppamento con gli altri riescisse difficile esplicare le sue peculiari qualità e i propri caratteri di sonorità e di espressione.

Era quindi necessaria l'apparizione di un genere di composizione nel quale lo strumento singolo potesse avere agio di far valere codeste sue virtù in unione con la voce, or imitandone le frasi, or ornandola discretamente con uno stile a lei adatto. Questo nuovo genere fu precisamente la lirica monodica sacra e profana del primo seicento, che ammetteva talvolta ritornelli o in unione a certi passi vocali uno strumento, e per lo più il violino.

Questi brevi passaggi aprivano — come ben dice il Torchi — un vasto orizzonte alla musica istrumentale. « Essa ci vide possibilità di espressione di risorse descrittive, di cui non sarebbe stata tocca altrimenti, oppure da cui avrebbe avvantaggiato solo come semplice accompagnatrice della parola; poichè se dal madrigale essa non aveva appreso che la struttura del periodo polifonico, più che altro in considerazione della sua sonorità astratta, dalla monodia essa aveva imparato a cantare ».

Non bisogna d'altronde credere che questo fatto soltanto contribuisse all'avvento della musica strumentale. Vi contribuirono non poco le forme di danza che apprestarono a lei la trama su cui potè sperimentare le sue primitive intessiture, e vi contribuì lo stile organistico con la Canzone e il Ricercare, allora nel pieno vigore di magnifica vita.

Tanto ciò è vero che e le forme dell'una e gli atteggiamenti dell'altro permangono più o meno trasformati e idealizzati nella musica strumentale per archi di tutto il secolo decimosettimo e oltre ancora.

Ma questo ultimo influsso non è il più profondo, nè il più efficace; è piuttosto esteriore e formale, suggerisce atteggiamenti, non elabora, diciamo così, interiormente lo stile.

Fra il secondo e il terzo decennio del secolo cominciano invece ad apparire con certa frequenza cantilene monodiche sacre e profane in cui alla voce s'aggiungono parti istrumentali, e non più indeterminatamente e genericamente indicate con la consueta frase « con istrumenti » o « per ogni sorta di stromenti », ma specificatamente e specialmente per violini, qualche volta per cornetti, e pure contemporanei, o quasi, appaiono i primi *specimen* di musica pura strumentale.

Sono codeste le prime prove che fa il violino onde liberarsi dalla costruzione dell'amorfo complesso accompagnante, onde distaccarsi dalla turba degli altri, in cui, a scapito della propria sonorità, era stato confuso, tentando, infine, di far spiccare la individualità propria.

Questa liberazione d'altronde gli era stata resa possibile anche dal fatto che già trattatisti del primo seicento, comprendendolo fra gli stromenti d'ornamento, lo ponevano in favorevole condizione di differenziarsi dagli altri. « Il violino — scriveva l'Agazzari nell'opera già citata — richiede bei passaggi distinti e lunghi, scherzi, rispostine e fughette replicati in più luoghi, affettuosi accenti, arcate mute, gruppi, trilli, ecc. ».

Ma, si comprende, si trattava di tentativi, di passi ancora incerti, e lo stile pure in codesti primi esempi riesce ancor informe e disuguale. Anzi se negli interludi e preludi de' madrigali e de' mottetti concertati esso per necessità di ritornelli e per esigenze d'imitazione delle parti cantabili fraseggia per lo più con ampiezza e disinvoltura, nei pezzi strettamente istrumentali non riesce ancora a manifestarsi in genere se non in rigidi schemi ritmici di danza o con imitazioni e giochi contrappuntistici proprî allo stile organistico dell'epoca.

Il lettore potrà facilmente convincersene riguardando la *Sonata a 3 violini* di Giovanni Gabrielli (1615), la *Romanesca* per violino solo e basso di Biagio Marini, la *Sinfonia a duoi violini e basso* del Montalbano riportate in partitura dal Wasielewski nell'appendice al suo volume *Die Violine und ihre Meister.*

Invece assai meno ligio all'andatura di danza, meno pedissequo allo stile fugato, quindi più consentaneo alle virtù particolari d'espressione e proprie all'indole sua, appare lo stile violinistico nelle opere concertate del Quagliati, in quelle del Valentini, di Stefano Bernardi e di Francesco Turini...

Codesto stile così formato prosegue quindi e si sviluppa, si accentua, si consolida nelle opere puramente strumentali di Massimiliano Neri, di Martino Pesenti, di G. Batta Fontana e di Biagio Marini, del quale non è raro il caso di trovare temi che preannuncino chiaramente quelli che diventeranno tipici nella letteratura violinistica dell'ultimo seicento...

Orbene, se noi ci facciamo a considerare e il paese d'origine e le località nelle quali questi ed altri maestri che contemporaneamente composero cotali musiche, esercitarono la loro professione, troviamo che per la maggior parte appartengono alle provincie della Lombardia e del Veneto. Difatti il Fontana, nato a Brescia, era stato famoso violinista in patria e lungamente aveva vissuto a Venezia e quindi a Padova, dove morì di peste nel 1631. Il Pesenti, cieco *a nativitate*, era nato a Venezia; il Neri era organista del grande organo in quella basilica di San Marco e apparteneva all'Accademia degli Erranti di Brescia. Il Marini era pure bresciano, visse a Vicenza, a Ferrara, a Milano, e da ultimo a Padova. E ancora possiamo rammentare Tarquinio Merula violinista a Cremona e a Bergamo, il Turini di Brescia, Carlo Farina di Mantova, il Legrenzi maestro a Bergamo e a Venezia.

V'è adunque una specie di localizzazione di questa florida messe di musiche strumentali in que' paraggi ne' quali per primo il Gabrielli nelle sue *Sacre Sinfonie* aveva dato esempi e fatto tentativi.

Questa constatazione è per noi di grande rilievo, poichè nella storia musicale di Bologna compare appunto verso la metà del secolo la figura di un maestro lombardo la cui importanza (per quello che finora a me risulta) è ragguardevolissima per il fiorire quivi di codesta musica strumentale, Maurizio Cazzati...

È insomma tutto un rinnovamento musicale che con lui si prepara, un rigoglio fastoso di opere d'arte che sta per sbocciare. Alle glorie bolognesi della pittura succedono ormai quelle della musica.

Quel paragone da altri fatto della scuola dei Carracci e dell'Accademia degli Incamminati all'omerico cavallo di Troia donde uscivano strenui e invitti combattenti che pugnavano per la gloria della pittura italiana, potremmo per analogia ripetere per l'Accademia bolognese de' Filarmonici, donde esce così abbondante e lussuosa fiorita di maestri eminenti.

Ai tre Carracci, al Reni, allo Spada, al Domenichino, all'Albani, al Guercino, che popolavano le volte dei bei palazzi dell'Urbe di putti carolanti e degli arditi scorci sensuali di mistiche deità, che ornavano di nimbi di angeli, di madonne soavi e di santi in estasi

le pareti e gli altari di templi, succedono a Bologna il tripudio di dolci armonie che echeggiavano nell'accademie e ne' teatri privati e, nelle ricorrenze solenni del culto religioso, lo sfoggio di grandiosi concerti musicali eseguiti dalle cappelle di San Giovanni in monte, di San Salvatore, di San Petronio. Succedono le scuole frequenti ed emule, sotto il cui magistero si mettono giovani desiderosi di dottrina e di rinomanza, succede la fondazione delle prosperose case editrici di Giacomo Monti e di Marino Silvani, che in capo alla piazza del Pavaglione « sotto le volte de' Pollaroli e sotto li banchi rincontro alle scale di San Petronio » e « sotto il portico dell'Ospitale della Morte all'insegna del Violino » esponevano e vendevano le più recenti e reputate opere dei musicisti della città.

Arcangelo Corelli vi giungeva precisamente in questi tempi...

FRANCESCO VATIELLI.

Lo stile strumentale italiano.

... Abbiamo visto che, del nuovo stile strumentale, prodotto dalla così detta rivoluzione musicale avvenuta intorno al 1730-40, nessuno degli storici e dei critici tedeschi del tempo dice una parola, nè prima nè dopo, nè meno per attribuirla, secondo la storiella messa in giro dal fantastico Rochlitz, a Filippo Emanuele Bach, tanto caro agli storici tedeschi sopra tutto prima che il Riemann studiasse un altro imitatore degli italiani: Giovanni Schobert, del quale ci occuperemo a suo tempo.

Non parliamo poi dell'esaltazione che ne fece — ma alterandone la lettera e lo spirito musicali — e il von Bülow, l'amico ammiratore e interprete di Riccardo Wagner e feroce denigratore dell'arte italiana; a parte la tardiva sua ritrattazione in una lettera a Giuseppe Verdi, notissima da tempo.

Abbiamo visto che persino amici personali del Bach, come il Marpurg, e che all'amicizia erano disposti a sacrificare tutta la verità, non solo non vi accennano, ma, se debbono pubblicare composizioni dell'amburghese, scelgono sempre le più arretrate e infranciosate o pedantesche; e non quelle che risentono del nuovo stile italiano e, perchè italiano, europeo.

Che cos'era il nuovo stile? A traverso la varietà di temperamenti e di scuole, possiamo riassumerlo in due formule: era lo stile

del cantar suonando per i tempi moderati o lenti e del suonar scherzando per i tempi rapidi. E bene, non diversamente dallo stile dell'opera, che fu quello del recitar cantando, anche questi altri due modi dello spirito musicale furono una scoperta italiana. E gli stessi Francesi non avrebbero potuto contribuirvi, a punto per quel difetto di animazione, di passione, di spirito progressivo che tutti i contemporanei rimproverano loro.

Abbiamo visto anche che, studiate a fondo le tendenze estetiche dell'epoca, rivelate soprattutto dalle polemiche intorno ai tre stili, queste polemiche, già per se stesse significanti, si manifestano come sintomo preziosissimo di tutta una mentalità conservatrice e, in certo senso, anche retrograda. Infatti, il problema che tormenta le menti dei critici e le fantasie dei musicisti è non già il problema dell'indipendente svolgimento da dare alla musica strumentale, in senso tedesco, ma il problema della creazione dell'opera tedesca.

Fatto che rivela, bensì la forza del nazionalismo tedesco, ma prova anche luminosamente, che esso soggiaceva ancora all'influenza italiana: perchè non si poneva innanzi dei problemi nuovi, dei problemi proprii dello spirito tedesco, ma si tormentava nello sforzo di risolvere un problema estetico e di rivivere un momento storico-musicale (operistico) che l'Italia aveva già da un secolo risolto e superato.

E la riprova migliore del malessere estetico della Germania e della lunga durata di esso per tutto il settecento (e oltre, sino al Wagner e allo Strauss!) è data dall'estetica kantiana. Il Kant, dopo avere affermato la supremazia della poesia su le altre arti (eloquenza, pittura-scultura e musica), aggiunge: « Perchè quest'ultima (la musica) è arte bella (non soltanto piacevole) solo in quanto essa serva di veicolo alla poesia ». Ossia per il Kant la musica strumentale non è arte bella, nel vero senso, ma soltanto piacevole (giardinaggio!).

Non solo, ma, a completare il quadro di questa mentalità e, a dar la riprova di questa monomania operistica del nazionalismo tedesco, è opportuno rammentare la indifferenza che i tedeschi — o almeno i critici — mostravano per la musica strumentale: fosse quella saldamente organica e conservatrice del loro grande contemporaneo misconosciuto G. S. Bach, o l'altra, sempre più nervosa, elegante, sensibile e nuova, degli italiani della nuova scuola: dal Corelli al Vivaldi, dal Vivaldi al Platti, dal Platti al Sanmartini e al Tartini. Ma, per quanto riguarda gli italiani, questa indifferenza era in gran parte studiata e prodotta da evidente mala fede. A tal segno, che, se si dovesse dimostrare l'influenza del Corelli, soltanto con l'aiuto

di ciò che ne scrissero i critici tedeschi del settecento, si sarebbe costretti a dichiarare poco meno che disperata l'impresa.

Ora a noi non mancarono, e non mancheranno, le prove storiche raccolte con maggior diligenza.

Ma la sola dimostrazione interamente attuabile — che è poi anche la sola che sia sempre valida, secondo noi — è quella dello stile, e, soprattutto, quella delle architetture musicali, degli « ordini » ritmici, delle forme, insomma: le quali furono sempre stabilite dagli italiani, sin verso la fine del settecento, e imitate, con maggiore o minore genialità, dai tedeschi, o, per essere più esatti, dagli austriaci e dai germanici.

Nel loro esagerato nazionalismo, i tedeschi perdevano il loro tempo a far la voce grossa contro la decadenza italiana, che fu invece una semplice sosta durata un brevissimo periodo e, ad ogni modo, riguardava la musica d'opera e, soprattutto, quella dei compositori che emigravano fuori d'Italia. Pure, a parte i grandi nomi della scuola napoletana (della quale solo ora, dopo tanta supina adesione alle invettive wagneriane, cominciamo a studiare obbiettivamente il valore), questa decadenza aveva prodotto una cosa nuova e squisita: l'intermezzo, e per esso l'opera buffa: risultato di influenze svariatissime, che vanno dai tentativi secenteschi del Melani (la *Tancia*) allo spirito parodistico che, da tempo, armava gli stessi compositori italiani contro l'Opera seria (Luigi Mancia).

Date queste premesse, era troppo naturale che, dallo spirito nuovo, che impregnava le musiche strumentali italiane, dovessero essere fecondate per prime non fantasie puramente tedesche, ma fantasie o influenzate da una indubbia cultura italiana, quali quelle dei due figli di G. Sebastiano: Filippo Emanuele e Giovanni Cristiano, ovvero più agili e più ardenti delle tedesche, perchè di fondo riccamente slavo, quali quello dello Stamitz per la musica nuova da orchestra (Sinfonia), del Benda per il cembalo e dello Schobert (sia pure come vuole il Riemann) per la musica a clavicembalo obbligato. La storia ha una sua logica inflessibile, alla quale nessuno può far violenza, e sarebbe stato innaturale, che un prodotto essenzialmente italiano come l'impressionismo ritmico del primo settecento fosse diventato, di botto, tedesco, sia pure con le debite attenuazioni; mentre l'indole analitica dei tedeschi repugnava all'arditezza delle sue concezioni. Occorrevano dei mediatori tra l'ardimento italiano e il fervore tedesco; e questi mediatori non a caso sorsero dalla razza slava, vale a dire dalla razza più vergine di impressioni, più pronta

ad assimilare, più ricca di impeto e di effusione, nello stesso tempo, più bisognosa di misura e di chiarezza.

L'arte italiana aveva dato gli ordini delle nuove architetture musicali: ordini che conciliavano, nel modo più squisito, le bizzarrie dell'improvvisazione e l'armonia dell'eterno spirito euritmico. Lo spirito slavo, coi suoi indugi meditabondi e coi suoi impeti di confessione, servì a condurla verso la musicalità dialogante o meditante propria dell'arte tedesca, che si rivelò nella sonata pre-beethoveniana. Fu questo passaggio dall'arte italiana all'arte tedesca, a traverso un breve ponte di arte slava, una delle più straordinarie « modulazioni » che il ritmo dello spirito abbia subìto nell'età moderna.

FAUSTO TORREFRANCA.

La « galanteria ».

Che cosa significava galante e galanteria per i musicisti dell'epoca? Vorrebbe spiegarlo, ahimè, il Mattheson nel 1713, ma riesce soltanto a confermarci, una volta di più, nell'opinione che la chiarezza, la finezza, la penetrazione critica gli facevano terribilmente difetto: « Ogni composizione, dice, per essere buona deve avere tre *Requisita,* ossia la melodia (della quale l'*Invention* è l'inizio), l'armonia e la galanteria ».

La galanteria, dunque, notiamolo bene, tiene in questa rozza analisi, il posto che, nella classica tripartizione dell'arte musicale, dovrebbe spettare al contrappunto. La composizione galante non sarebbe dunque, per avventura, una composizione, per così dire, senza contrappunto o, meglio, anticontrappuntistica, come già abbiamo affermato?

Parrebbe di sì, ma galanteria a pagina 119 diventa la sesta adoperata in principio e in fine e non nel mezzo (della composizione). E questa uscita su la sesta (napoletana, forse?) è, confessiamolo, un po' sorprendente!

Questo passo è da collocare accanto ad un altro di un certo Fr. A. Maichelbeck, seguace, come vedremo, dello stile galante italiano, che avverte: « Vi sono tuttavia molte composizioni italiane che cominciano e finiscono con la terza minore; e qui l'udito deve fare del suo meglio (per abituarsi?) ». Questo passo del Maichelbeck — che aveva fatto i suoi studi musicali a Roma e si dichiara professore di lingua italiana — è, ad ogni modo, un po' più chiaro e sta

ad indicare che gli Italiani dello stile galante avevano abbandonato non solo la cadenza finale in maggiore (stilema arcaico caratteristico delle musiche precedenti), ma anche la consuetudine che non permetteva che un Allegro o un Presto cominciassero e finissero in minore. E ne abbiamo esempi assai interessanti nei nostri clavicembalisti.

Del resto, certe refrattarietà dell'orecchio musicale straniero rispetto alle musiche italiane erano veramente singolari: ci basti ricordare il fatto, citato dal La Viéville, che le terze diminuite adoperate dal Buononcini spiacevano moltissimo ai Francesi.

Ma ecco, a pagina 137 del Mattheson, qualche cosa ancora che sembra, ma non è più penetrante e più concreto:

« Per terminare il capitolo, ci sia concesso di notare sopratutto che, mentre sinora si esigevano, in una composizione già ultimata, solo due elementi (Stücke) ossia *Melodia* e *Harmonia*, ai nostri giorni (essa) sarebbe malissimo fatta, se non vi si aggiungesse il terzo elemento, ossia la *Galanterie*. Tuttavia non è possibile apprenderla (la *Galanterie*), nè racchiuderla entro regole (determinate), ma può essere raggiunta solo per mezzo di un buon *Gout* e di un sano *Judicium*. Se si volesse ricorrere ad una *Comparaison* nel caso che il lettore non fosse a bastanza *galant* per comprendere cosa significhi in musica *Galanterie* — non sarebbe (certo) disadatto il paragone con un vestito: nel quale il panno potrebbe rappresentare la tanto necessaria armonia, la *Façon* la melodia conveniente (a questa armonia) e in certo modo la *Borderie* o *Broderie* la *Galanterie* ».

Dunque la *Galanterie* sembra qui identificarsi da un lato con procedimenti armonico-melodici irregolari (la sesta), dall'altro con ciò che siamo soliti chiamare gli ornamenti, vale a dire, non solo i trilli, i mordenti, le appoggiature, ecc., ma le stesse fioriture della melodia. Ma *Galanterie* era questo ed altro. Era anche, secondo noi, estrosità del ritmo, del cromatismo, della dissonanza: impressionismo, dunque. Era come un profumo diffuso nell'atmosfera musicale. Volerlo convertire in moneta spicciola della tecnica, in elementi anatomici ad uso dell'analisi critica, come goffamente tenta di fare il Mattheson, sarebbe errore non minore di quello che si commetterebbe volendo ridurre l'impressionismo debussystico alle successioni di none, di quinte aumentate, e via dicendo.

Era, in fondo, secondo la nostra prima deduzione, una reazione al contrappunto: un primo stadio necessario per l'avvento dello stile drammatico-istrumentale, che dello stile galante ritenne alcuni atteggiamenti.

Del resto, lo stesso pedantissimo Mattheson ci dice quanto basta ad aprirci gli occhi sull'argomento, osservando a pagina 161:

« Io credo perciò che ogni *galant homme* nutrirà, di una cosa così galante quale l'opera è, o dovrebbe oramai essere, una opinione tanto convenevole quanto queste poche pagine sono capaci di suggerirgli, ma che, per mezzo di una assidua *Frequentation*, se ne farà una *Idée* anche migliore ».

L'opera dunque, era cosa galante per eccellenza. Ridotto in parole moderne, stile galante vuol dire, parrebbe, nè più nè meno che stile elegante, fino, ornato, aristocratico. E anche qui, per i severi amatori dell'esatto riferimento erudito che non son soliti far credito, in nulla, all'induzione o, se si concede, all'intuizione dello storico, possiamo offrire un preciso documento dell'epoca. Ci basta di ricorrere a Meinradus Spiess, che parlando *De Stylo Cammarali oder Cammer-Styl,* si lascia andare a questi inopinati ardimenti diffinitorî: « La *Cammer-Music,* detta anche *Galanterie-Music,* prende nome dalle camere e dalle sale dei grandi signori, nelle quali è d'uso eseguirle », mentre poi, a dire il vero, riserva alle scene (Schau-Buhne) lo stile fantastico, escludendo, parrebbe, l'opera del mondo della galanteria. Ma qui la distinzione è sottigliezza puramente dottrinale: perchè di uno stile fantastico, sia pure nel senso modesto che questo epiteto può avere nel settecento, in confronto del senso pieno e fecondo dell'età romantica, non riusciamo a vedere la consistenza storica ed estetica.

Ma qualche cosa di più si può dedurre dal confronto di queste superficialissime e incerte espressioni del Mattheson e dello Spiess con l'affermazione del Burney, che lo Hasse e il Graun avevano creato un nuovo stile verso il 1740: tenendo presente che ambedue questi compositori sono operisti e imitatori degli Italiani, anzi italianissimi. E la deduzione è che questo nuovo stile operistico deve essere considerato come un adattamento dello stile galante strumentale all'opera.

Sicchè, in sostanza, noi avvertiamo e offriamo alla considerazione critica degli storici questa successione di scambi stilistici tra musica operistica e musica strumentale nel settecento:

1ª Reazione generica dell'opera — in quanto essa è anti-contrappuntistica e melodica — su lo stile strumentale: stile galante italiano che da una parte tende al pastorale, dall'altra al dramatico; e questa seconda tendenza la vincerà su la prima (della Ciaja, Sandoni, Paganelli, D. Alberti, Paladini, G. B. Sanmartini, il Galuppi sonatista, G. Di Rossi, il Rutini).

2ª Reazione dello stile galante strumentale su l'opera, tanto su la sinfonia d'opera post-scarlattiana quanto sull'opera propriamente detta (Hasse e Graun, Galuppi e Leo, ecc.).

3ª Reazione dell'opera su la musica strumentale: stili drammatico e spesso *parlante:* Giovanni Platti, il Galuppi, il Rutini.

I. Musicalità sintetica dell'*impressionismo ritmico*, che riassume in sè la musicalità pastorale e quella dramatica (Sanmartini, Platti, Galuppi).

II. Creazione (pseudo-sintesi) di uno stile premozartiano (involuzione del ritmo), (De Rossi, Rutini, Schobert, Stamitz, M. Vento, ecc.).

1ª Reazione della musica strumentale dramatica su l'opera quasi inavvertibile, eccetto in qualche procedimento armonico o strumentale-descrittivo, nei seguaci della scuola napoletana (Piccinni, Cimarosa); assai viva negli autori veneziani (Galuppi) e non strettamente regionali o nazionali (Gluck, Sarti, Sacchini e più di ogni altro il Cherubini).

2ª Reazione dell'opera su la musica strumentale: stile dramatico italo-tedesco *dialogante* (Rutini, Ph. E. Bach, Haydn in parte, per il resto discende dallo stile galante [pastorale e danzante], Mozart, Clementi).

III. Comparsa di una musicalità sintetica, a un tempo dialogante e impressionistica: strumentale nell'opera, dramatica nella sonata-sinfonia: il Clementi, il Cherubini, l'ultimo Mozart e L. V. Beethoven, nel *Fidelio* e nelle due prime maniere strumentali.

Si vede subito come tutte queste reazioni si intreccino l'una con l'altra: tanto che vari autori ne subiscono più di una; e l'una dura ancora mentre la successiva già si afferma: cosa ben naturale in quanto che la nostra altro non è, e non vuole essere, se non schematizzazione di fatti che si svolsero con continuità, che si sovrapposero; che fecero, insomma, come fa la musica, disponendosi in contrappunto gli uni sugli altri.

FAUSTO TORREFRANCA.

Cembalo e pianoforte.

Siamo così giunti al termine della nostra rapida escursione attraverso una trentina di Sonate delle quali almeno una metà sono capolavori dell'arte del cembalo e degne di ritornare a nuova vita sulle moderne tastiere. Certamente non tutti i loro atteggiamenti convengono al nostro strumento moderno, il pianoforte, ma la ten-

denza a superare le risorse del cembalo o almeno quelle che tradizionalmente noi attribuiamo a questo istrumento, sono tanto evidenti che noi dobbiamo considerare questi Veneziani come i primi fondatori della tecnica pianistica, oltre che inventori della Sonata moderna. Si ripensi al Capriccio, meravigliosamente pianistico, del Caldara. Mentre Domenico Scarlatti conduce alla maggiore perfezione, e insieme alla maggiore complicazione, l'arte del cembalo, questi Veneziani, specialmente il Platti ed il Galuppi, affermano intorno al 1735, un'arte di transizione che si potrebbe definire, adottando un termine dell'epoca, l'arte del cembalo-pianoforte. Lo strumento ideale, quello che il compositore ascoltava dentro di sè, non già quello che le sue dita facevano risuonare, non era più cembalo, ma non era ancora pianoforte. Era un ideale strumento lirico, uno strumento capace di canto che richiamava per simpatia il violino. Donde la frequenza dei passi pianistici e violinistici in questi autori.

Questo prova come non le innovazioni tecniche precedevano le stilistiche, ma più tosto queste condizionino le altre.

Il pianoforte era già inventato da tempo ma non s'era ancora diffuso e soltanto le nuove tendenze « cantabili » — anzi drammatiche — della musica da cembalo ne favorirono sempre più l'adozione, la diffusione e il perfezionamento.

Anzi, il pianoforte delle origini rimase per molto tempo al di qua del cembalo, quanto a capacità di colorire o rafforzare o tenere il suono, se bene si comprendesse dai suoi perfezionatori che esso avrebbe presto superato il cembalo.

Ma il pianoforte fu il necessario complemento meccanico di una nuova condizione ideale della musica e non l'iniziatore di una nuova età musicale come sogliono ripetere, sulla base di computi di ottave e di vibrazioni, coloro che credono la tecnica il fondamento di ogni rinnovamento artistico. Le verità estetiche non si toccano col dito, come i tasti di un pianoforte; altrimenti qualunque ingegnere potrebbe, misurando e contando, superare il più profondo esteta!

Noi vedemmo e vedremo meglio tutti questi elementi pianistici del cembalo e ci convinceremo sempre più della verità che ogni arte nuova impone a se stessa le nuove condizioni tecniche e crea i nuovi strumenti necessari. Anche se il singolo artista talvolta erri e faccia del virtuosismo lo scopo delle sue creazioni, l'arte tutta di un intero periodo ci rivela sempre che la fantasia creativa domina e condiziona il virtuosismo e non che lo subisce. E virtuosismo è tutt'uno con tecnicismo.

Supponiamo ora che le nostre ricerche storiche ed estetiche non avessero condotto ad altro risultato che a questo: rivelare che l'introduzione dello strumento più importante dell'arte moderna soddisfece ad una preesistente necessità interiore della musica nuova, ma non la impose, ne fu il compimento necessario ma non l'elemento fattivo e iniziatore. Ebbene il risultato ci sembrerebbe di già tanto importante storicamente ed esteticamente, che da solo basterebbe ad incoraggiarci a proseguire nella nostra esposizione.

Perchè oltre all'intrinseco valore storico, di puro fatto, questa osservazione ha un grande valore ideale per l'arte di tutti i tempi e sopra tutto per l'arte del tempo nostro: la quale crede di aver toccato il sommo della espressività soltanto perchè ha amplificato e complicato, con sofistica sottigliezza, l'apparato tecnico delle proprie creazioni.

Ma noi vedremo che questa osservazione ha valore anche in quanto ci conduce a meglio interpretare l'arte di questo periodo, tanto nel suo fiorire quanto nel suo decadere. Della decadenza anzi ci dà la ragione più vera e più chiara: l'esaurimento delle possibilità ideali del nuovo stile non poteva essere compensato dall'arricchimento dei mezzi tecnici e però l'arte italiana, già pianistica prima del pianoforte, tanto più intristirà quanto più lo strumento si diffonderà e si perfezionerà.

Nella Germania, invece, le possibilità ideali erano ancora intatte, l'arte di imitazione italiana avendole a pena sfiorate... E per ciò il nuovo strumento, offrendo delle condizioni affatto nuove, si presterà meravigliosamente a ritogliere l'arte tedesca dalla via della imitazione e a farle ritrovare ancora intatti gli impulsi ideali proprii della stirpe. Ma mentre il cembalo, anche il cembalo pianistico, era stato prevalentemente ritmico, il pianoforte sarà prevalentemente armonico. Perciò ritmo e armonia furono i due canoni di interpretazione che tenemmo sempre presenti per poter spiegarci le differenze di organamento che si trovano tra la Sonata pre-romantica italiana, dove prevale il ritmo, e la sonata romantica tedesca, dove domina l'armonia.

E sempre meglio questa concezione nuova di due grandi periodi dell'arte istrumentale ci apparirà efficacemente sintetica e capace di interpretare tutte le epoche di rinnovamenti o di dualismi musicali. Ma intanto, studiando lo stile pastorale, noi ci avvedremo presto che in esso organamento associativo e svolgimento tematico, metabola ritmica e modulazione armonica, rapidità estensiva e concen-

trazione sinfonica, cembalismo e pianismo; ossia, con più sintetica espressione duale, volontà ritmica e volontà armonica, riescono a ritrovare una temporanea unità che le accorda e le tempera l'una coll'altra.

Naturalmente questa unione dell'elemento dispersivo e dell'elemento sinfonico nello stile pastorale è di una delicatezza che un nulla può rompere. Ha la tenuità di tessuto di una tela di ragno vibrabile al più lieve soffio, tesa verso l'esterno dai fili radiali, convergente verso il centro in una lenta spira esagonale ed equilibrata, come per miracolo, dalla delicata opposizione di queste due forze. La volontà ritmica tende a stirarla, la volontà armonica a concentrarla.

E per la sua stessa tenuità quest'arte potrà sembrare insignificante da lontano, perchè sperduta tra le folte fronde della sinfonia, ma dovrà riuscire unica agli occhi di chi osserverà da vicino l'arditezza dell'artefice che seppe darle una tanto ideale trasparenza di forme e di significati.

E allora una nuova ragione ideale gli apparirà di quest'arte. Egli intravvederà che l'arte della Sonata italiana ebbe soprattutto il merito di dare alla musica quella possibilità di maggiore ampiezza che si può dire l'orizzonte sonoro.

L'arte della Fuga, compatta e intensa, aveva un'ideale tendenza verso l'alto: era come una vittoriosa scalata ad un vertice arduo: solo sul culmine, nell'ardore della « Stretta » che apriva ad un tratto una veduta di insieme, era dato all'ascoltatore di scoprire un orizzonte, di respirare ampio, di guardare lontano.

L'arte nuova della Monodia e del Concerto dava invece alla musica una base: l'arte scendeva al piano sulla lenta correntìa del « basso continuo », ma l'orizzonte si apriva di rado attorno alla eleganza di un paesaggio frastagliato e sinuoso. Ma l'arte della Sonata, spezzando i ritmi, assottigliando le armonie, faceva circolare per entro alla composizione più aria di quanto non fosse prima sugli erti fianchi della Fuga e tra le valli dell'arte vocale e concertante. L'orizzonte si apriva innanzi agli occhi sino agli ultimi confini.

Che significato hanno mai le ripetizioni in eco dei motivi, le risonanze acute dei ritmi, i rapidi moti impersonali di terzine e di quartine, le gravi risposte dei bassi, il dialogare leggero delle voci, l'improvviso risuonare di canti popolari tra il frondeggiare di ritmi rapidi, l'estendersi della tastiera, se non questo: di una coscienza dell'ampiezza di fronte alla coscienza dell'intensità dell'arte prece-

dente, di una sensibilità per la risonanza multipla e varia di fronte all'amore della ripetizione intensiva?

Chiamatela coscienza della natura o comprensione del paesaggio, discutetene pure, come vi piacerà, i momenti realistici come gli eco o le spiritose imitazioni (se non esplicite, riconoscibili sempre) dei moti dell'acqua, del vento, delle fronde; sempre dovrete convenire che soltanto mercè di questa nuova tendenza dell'arte è stata possibile l'ampiezza della Sonata e della Sinfonia beethoveniana.

Più ancora che l'arricchimento dei suoni della tastiera e dell'orchestra, la coscienza di quello sfondo dell'arte che è l'orizzonte sonoro, condiziona il nuovo ed immortale rinascimento della musica.

E allora avrete riconosciuto tutta l'importanza di quello stato ideale che abbiamo meditato in principio del capitolo e del quale vedremo meglio la gentilezza artistica nel prossimo saggio. Dal Platti fecondo e creatore, al Rutini, elegante e garbato, noi ci sentiremo continuamente in quello « stato d'animo » per eccellenza che è, per vecchia definizione, il paesaggio. Paesaggio romantico o, talora, paesaggio arcadico, ad esso non mancherà mai ciò che solo può farne risaltare le linee e la prospettiva: un orizzonte.

FAUSTO TORREFRANCA.

Dei diversi modi di intendere Bach.

Che cosa è Bach? Questa domanda ne germina due: Che è Bach per noi? e che è stato per le precedenti generazioni?

... Se vi è un'arte di cui le differenti concezioni possono indurre a riflessioni, questa è davvero l'arte di Bach. Vi sono pochi artisti dei quali la figura sia stata altrettanto soggetta a fluttuazioni.

... La prima maniera di vedere Bach è quella dei suoi contemporanei e quella dell'epoca immediatamente posteriore alla sua morte, cioè la seconda metà del XVIII secolo. Si sa che quella maniera fu alquanto negativa, e se ne disse un gran male. Ma in materia d'arte le riprovazioni e gli sdegni sono fuori di luogo. Cerchiamo, piuttosto, di comprendere.

Attribuire quella negazione soltanto a mancanza di intendimento, sarebbe dare una troppo facile spiegazione all'isolamento di Bach, che a poco a poco divenne completo verso la fine della sua vita, nonchè all'oblio nel quale la sua opera cadde durante il mezzo secolo che seguì alla morte di lui. Bisogna piuttosto ricercarne la

cagione nella evoluzione dello spirito del XVIII secolo, evoluzione che tendeva precisamente verso una direzione opposta all'arte di Bach.

... Il nuovo ideale musicale del XVIII secolo è la chiarezza, la facilità, e soprattutto la naturalezza. La musica prende un andamento meno aristocratico e rappresentativo, più popolare. Grazie all'influenza dell'opera italiana, il gusto di quello che nella melodia è cantabile si propaga sempre più. Al tempo stesso, sorge un lirismo nuovo, un lirismo essenzialmente umano e ingenuo. Basta pensare a Mozart per rendersi conto della direzione cui tende l'evoluzione del XVIII secolo.

Ora, questo ideale, di cui il predominio s'accentua fin dalla metà del secolo diciottesimo, è già in pieno fermento durante la vita di Bach. Ma il maestro, benchè ci faccia ascoltare in talune sue opere tardive qualche suono primaverile — pensiamo qui al *Preludio* in fa diesis della seconda parte del *Clavicembalo ben temperato* — non si è mai schierato da quella parte. Questo grande sintetico, la cui formazione fu complessa, non si interessa a quelle tendenze della sua epoca che presagiscono un prossimo avvenire. L'orientamento generale della sua sintesi è retrospettivo: esso abbraccia soprattutto ciò che allaccia la sua epoca alle epoche precedenti.

Si può così comprendere l'atteggiamento della maggior parte dei contemporanei di Bach, e, fra essi, di quelle persone il cui gusto non può essere messo in dubbio. Così dicasi di Mattheson, il celebre critico, che vide in Bach solamente un buon facitore di fughe, uno di coloro che si debbono lodare per ragionamento, senza poter amarli col cuore. Un altro critico, meno rispettabile e meno rispettoso di Mattheson, ma che tuttavia esprime qualcosa del modo di vedere del suo tempo, lo Scheibe, giudica che i pezzi di Bach mancano di naturalezza e di piacevolezza, sono ampollosi, imbrogliati e sopraccarichi.

Ma è tempo di volgerci alla parte positiva delle « concezioni di Bach », verso la sua elevazione al trono, che data dal XIX secolo.

Senza voler diminuire i meriti di critici quale I. F. Rochlitz (1769-1842), l'onore d'aver pubblicato, nel 1802, il libro su Bach, che gli aprì la strada e inaugurò la « rinascita » di colui che, per il vero, non aveva ancora mai veramente vissuto, va dato tuttavia al musicologo goettinghiano Jean Nicolaus Forkel (1749-1818). La dedica che appare nel titolo del libro di Forkel è assai significativa. È destinato « ai seguaci *patriottici* della vera arte musicale ». Per

comprendere ciò bisogna ricordare quanto lo spirito della Germania d'allora fosse influenzato dal movimento nazionale. Era una nazione tanto più forte, in quanto che la dipendenza dalla cultura francese era stata più intensa nel passato. Ma — si potrebbe obbiettare — se occorreva alla musica tedesca un eroe nazionale, perchè non avrebbero incoronato Haydn o Mozart? La cagione sta probabilmente nel fatto che allora si sentivano ancora vicini i rapporti della scuola viennese — e del suo più seducente genio, Mozart — con l'arte italiana, *velsche;* rapporti che, del resto, hanno incominciato a sfuggirci nel corso del XIX secolo, ma che oggi ritornano visibili. Bisogna ancora tener presente che nel movimento nazionale tedesco è sempre la Germania del Nord, non quella del Sud, che si è trovata al primo piano. Bach poteva diventare l'eroe musicale dei patrioti, in quanto si presentava agli occhi loro come il più severo dei musicisti e il più opposto al sensualismo.

... Così, un partito attivo dell'opinione pubblica musicale incoronò il maestro dimenticato, come un eroe nazionale.

... Ma non solo il patriottismo determina la fisionomia di questa epoca. È anche l'epoca del romanticismo; e anche il romanticismo partecipa al movimento bachiano. Fu Mendelssohn che risuscitò la *Passione secondo San Matteo* nel 1829; R. Schumann divenne l'araldo della futura edizione completa di Bach e commentò con tanta poesia parecchie sue opere.

Il romanticismo, e in special modo il romanticismo della Germania settentrionale, comprese istintivamente che in quest'arte di Bach, non ancora costretta nelle leggi formali sanzionate dal classicismo viennese, v'erano elementi che rispondevano al suo intimo bisogno di libertà. Valutando anche troppo questi punti di contatto, i romantici non apprezzarono abbastanza ciò che, d'altra parte, li separava da Bach, riallacciandoli al classicismo viennese. Essi erano tanto inclini a proiettare la loro sensibilità nella musica di Bach, in quanto, come eredi del classicismo, tendevano naturalmente a separarsene.

Ma, oltre il patriottismo e il romanticismo di quest'epoca, i quali rianimarono l'interesse per Bach, bisogna ancora segnalare la storiografia, quella storiografia umanistica, di cui le opere hanno tanto contribuito a rialzare la posizione intellettuale della Germania nel secolo XIX. Forkel stesso era uno dei principali storici del suo tempo. Su questo triplice fondamento sorse l'edizione com-

pleta delle opere di Bach, di cui la realizzazione occupò tutta la seconda metà del XIX secolo (1851-1900).

Accanto a questa grande opera editoriale nella seconda metà del secolo noteremo soprattutto la biografia bachiana di Filippo Spitta, di cui il primo volume apparve nel 1873, il secondo nel 1880, monumentale lavoro di cui i pregi puramente scientifici non sono stati finora sorpassati. Nella sua concezione generale di Bach, Spitta conduce a termine le tendenze dei romantici della prima metà del secolo, approfondendole e sistematizzandole. Come i romantici, Spitta vede in Bach l'incarnazione del genio musicale tedesco; nessuno sarebbe stato tanto tedesco quanto Bach. Ma uno studio approfondito come quello di Spitta non potrebbe ignorare i rapporti fra Bach e la musica da camera franco-italiana e persino la musica operistica d'allora. Difatti, Spitta riconosce che ivi è più che un semplice accessorio della fisionomia bachiana. Ma egli giudica che questi elementi estranei a Bach sono sottomessi e trasformati dalla sua natura tedesca, e che questa natura tedesca di Bach è rappresentata soprattutto dalla sua opera organistica e dalle sue fughe.

Dunque, nelle sue cantate e nella sua musica da camera Bach assimila ogni sorta di elementi *velsi*, ch'egli trasfigura attraverso la sua natura di organista tedesco. O, per usare le parole di Spitta, con le « caste e chiare ondate del suo organo » Bach elimina il carattere « sensuale e torbido » dell'opera d'allora, di questo prodotto fittizio, proprio soltanto di una generazione debilitata e stanca. Oppure, ancora: l'organo, che è il centro dell'opera di Bach, si reincarna in una sfera meno elevata, e, piegandosi, diventa la musica delle cantate e la musica da camera di Bach; e viceversa l'opera, associandosi questi elementi, s'innalza in una sfera superiore; Spitta crede che l'opera italiana doveva necessariamente sfociare nella cantata di Bach e nell'oratorio di Händel per trovarvi il suo coronamento e la sua giustificazione.

Si ammetterà che il grande biografo di Bach sia stato il primo a riunire in una sintesi ingegnosa i diversi caratteri dell'opera bachiana. Noi condividiamo l'avviso di Spitta nell'assegnare un posto centrale all'organo e alla fuga di Bach. Su questo punto i contemporanei di Bach non avevano poi tanto erroneamente giudicato. Infatti è quello un dominio dal quale si irradiano tutti i fili dell'opera bachiana, un dominio in cui la superiorità di Bach in rapporto ai suoi contemporanei è ben diversamente contrassegnata che, per esempio, nelle cantate.

Tuttavia questa idea del pio organista tedesco, intento a spiritualizzare le graziosità *velse*, non basta a rischiarare le domande che qui ci poniamo. La principale è questa: se il carattere organistico e fugato innalza questa musica al sublime, perchè abbiamo la sensazione che spesso le pagine fugate sieno precisamente le meno vitali delle cantate? Forse perchè non siamo sufficientemente spiritualizzati? Lo storico della musica non può astenersi dal dire che Bach ha imposto alle forme profane alcuni procedimenti che a quelle convenivano assai mediocremente, e che l'evoluzione naturale di tali forme doveva condurre a fini assai differenti dalla cantata bachiana. Così dicasi della musica da camera. Sposando lo stile dei clavicembalisti francesi (e più tardi quello degli italiani) con il contrappunto, Bach ha certamente conferito a questo stile una maggior severità; ma questa severità non è in sè un pregio d'arte.

Anche qui constatiamo che l'evoluzione posteriore non si è schierata dalla parte di Bach — pensiamo a Haydn e Mozart. — E tutto ciò si osserva, benchè nella musica pianistica questa congiunzione degli stili fosse più spontanea che negli altri campi, a cagione degli stretti rapporti fra il pianoforte e l'organo.

Ancora: in quale misura è giusto associare le idee di organo e di fuga da un lato, quelle di pietà e di natura tedesca dall'altra? Che le idee di fuga e di natura tedesca fossero associate al tempo di Bach, è confermato dalle testimonianze dei suoi contemporanei; ma non dobbiamo dimenticare che questa polifonia è l'eredità di un'epoca in cui la Germania teneva nella musica un posto insignificante. Avendo iniziato la sua evoluzione più tardi che non i paesi dell'Ovest e del Sud, è naturalissimo ch'essa indugiasse ancora un poco in questo grande retaggio, in un momento in cui gli altri paesi — l'Italia specialmente — tracciavano nel campo della musica dei solchi, che dovevano direttamente preparare l'avvenire dell'arte. Nella sua origine questo stile fugato risente del supernazionalismo tedesco del medio-evo; Bach, come fughista, è dunque piuttosto incidentalmente che sostanzialmente tedesco. Egli ha dato a codesto stile una tinta di esuberanza assai spiccata, soprattutto nelle sue composizioni organistiche, piene di strabocchevole vita. Conveniamo che tale esuberanza è una qualità teutonica, nel senso che i popoli entrati più tardi nell'arena della storia hanno una più forte vitalità. Ma è precisamente nell'affermare questo che noi neghiamo il carattere essenzialmente religioso di questi preludi e fughe. Ammettiamo certamente la devozione personale di Bach e, anche, che

questa devozione abbia lasciato una impronta nell'opera sua; nei suoi corali per organo e nel modo di trattare alcuni testi Bach si è davvero rivelato teologico. Ma bisogna anche tener conto che Bach, a cagione della sua stessa posizione esteriore, rimase musicista chiesastico durante una gran parte della sua vita. E ciò che innanzi tutto ci colpisce in quest'arte sono l'esuberanza e la vitalità, nè sapremmo scorgere le sue prime radici nella religione. Tutto sommato: anche in questo dominio centrale dell'opera sua Bach non è nè tanto tedesco nè tanto religioso quanto Spitta lo dipinge.

Notiamo anche nello Spitta una tendenza a romanticizzare e a sentimentalizzare Bach, e in questo egli appare davvero il continuatore delle idee della prima metà del XIX secolo. Pare a lui che al disopra del preludio del *Clavicembalo ben temperato* aleggi « una ampia melodia celeste, simile a un canto d'angeli che, nella notte, si elevi al disopra del mormorio dei cespugli e degli alberi ».

Noi, oggi, non intendiamo più quel preludio allo stesso modo. Logicamente, Spitta suppone che nel dominio della musica per tastiera il clavicordo e non il clavicembalo fosse lo strumento favorito di Bach, poichè meglio si prestava all'espressione. Per la pratica odierna Spitta raccomanda espressamente il pianoforte moderno, ancora più espressivo e palpitante.

Nel dominio della musica per organo Spitta è meno incline a sentimentalizzare Bach. Forse perchè, anche al suo tempo, l'organo non permetteva ancora una transizione illimitata fra i diversi gradi di potenza sonora. Come è risaputo, questo ostacolo fu presto abbattuto; così noi vediamo stabilirsi in tutti i campi della musica di Bach una maniera di interpretazione, che tenta di vivificarla per mezzo di una espressione sentimentale, e si riflette nelle sfumature dinamiche. Al tempo stesso l'estetica letteraria procede con l'interpretazione sentimentale: numerosi commenti analizzano alcuni pezzi di Bach, assai severi e raccolti, alla maniera egocentrica che l'estetica musico-letteraria aveva dapprima applicato a Beethoven.

... Nell'epoca stessa in cui questo movimento toccava l'apogeo, sorse una reazione. Essa partiva dall'Alsazia, paese d'incrocio delle culture francese e tedesca. Il primo impulso a questa reazione fu dato dal teologo e musicista Alberto Schweitzer con il suo libro su Bach pubblicato nel 1905 in francese e nel 1908 in tedesco. L'epiteto di *musicien poète*, che Schweitzer congiunge al nome dell'eroe nel titolo del suo libro, non deve trarci in inganno sulla entità di questo lavoro. Schweitzer stabilisce fin dal principio il carattere *oggettivo*

della musica di Bach e così divide nettamente Bach dall'estetica del secolo XIX, la quale tendeva innanzi tutto a mettere in rilievo il sentimento e l'espressione. Nell'interpretazione di Bach sono così messe in primo piano la chiarezza e la plasticità. Ma allora sorge la domanda: che cosa è dunque, in fondo, quest'arte, se non è l'espressione di una sensibilità personale? Qui Schweitzer avanza l'idea non del musicista-poeta, come dice il titolo del suo libro, ma del musicista-pittore, di colui che trasporta nella musica le immagini visuali che sono in lui. Come un vero musicista-pittore Bach non lascia agire direttamente su di lui — e su di noi — i sentimenti che il suo testo o il suo soggetto ispirano, ma cerca innanzi tutto in questo testo delle immagini visive; e riproducendo queste in musica, egli ricorre non all'armonia o ai giuochi sonori, come lo avrebbe fatto un musicista della fine del XV secolo, ma prima di tutto alla linea melodica e al ritmo.

Dal punto di vista di Schweitzer non è l'organo e non sono le fughe quelle che occupano il centro nell'opera di Bach, ma le cantate, che egli compose a centinaia per il culto settimanale della sua chiesa. Nel dominio dell'organo l'interesse di Schweitzer va di preferenza ai corali, con la loro base letteraria e pittoresca ben stabilita, anzichè ai preludi e fughe.

Un altro studio scritto in francese venne ben presto a fare il paio con quello dello Schweitzer. È il libro di Andrea Pirro, *L'estetica di Bach,* apparso nel 1907. Senza dare di Bach un giudizio generale confrontabile con quello dello Schweitzer — in questo senso il titolo di questo libro è troppo ampio — Pirro concentra la sua analisi nella questione del pittoresco. Pirro è storicamente più documentato di Schweitzer, e dimostra come gli elementi del pittoresco — i quali, del resto, sono anche elementi del simbolismo — non siano affatto esclusivi di Bach. Numerosi contemporanei e predecessori di Bach si erano già compiaciuti di questa sorta di pittura musicale. E la conseguenza? La conseguenza (che d'altronde Pirro non ha tratta) è piuttosto antischweitzeriana. Essendo una antica tradizione di scuola, il simbolismo pittorico non può costituire il fondo della musica di Bach. Dunque la tesi di Schweitzer non può scuotere la convinzione, che ci fa immediatamente cercare il centro dell'opera di Bach nella musica strumentale, non determinata da un testo. E se la pittura musicale non è l'essenziale della musica di Bach, importa anche assai meno di sapere da quale profondità

egli tragga le sue immagini-visioni; Bach non è dunque tanto teologico quanto Schweitzer ce lo fa credere.

Il vero e grande merito di Schweitzer è dunque di aver opposto Bach, quale musicista oggettivo, al concetto estetico del XIX secolo, e di aver richiesto una maniera di interpretazione chiara, plastica, e senza una sovrabbondanza di sensibilità. Quanto al simbolismo pittoresco, noi non siamo convinti della sua parte preponderante nella musica di Bach, e così ci ritroviamo davanti alla domanda: dove cercare le caratteristiche fondamentali dell'arte di Bach? Non sarebbe forse nell'essenza puramente musicale di tale musica? O persino nella sua sola forma?

Effettivamente, questa tendenza alla ricerca delle qualità puramente musicali si fa di mano in mano più sentita nei più recenti studi su Bach, e da questo punto di vista si potrebbe considerare Schweitzer come un precursore. Egli avrebbe chiaramente visto che l'estetica sentimentale del XIX secolo era male appropriata, ma avrebbe avuto, d'altra parte, la sensazione del vuoto dinanzi a una musica puramente musicale, o puramente formale, e avrebbe creato la sua tesi del musicista-pittore unicamente per riempire quel vuoto.

Non è il caso di stupirci davanti a questa evoluzione in un'epoca, la quale, nella teoria e nella creazione ha abbandonato l'idea di una musica dai sentimenti esplosivi e quella di una musica illustrativa.

Il libro di Ernesto Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts,* apparso nel 1917, segna una tappa importante in questa direzione. Kurth mette in primo piano nella musica di Bach la linea melodica, e in questa linea egli vede innanzi tutto una successione sempre rinnovata, di tensioni e di rilassamenti.

Kurth ci dà veramente una nuova estetica di Bach, un'estetica che sostituisce la tesi della pittura in musica o che, almeno, ci permette di portarla in ultimo piano. La linea melodica, come risultante di una forza motrice, che ora si stringe ora si allenta, — ecco ciò che Kurth, per il primo, ci ha fatto comprendere.

In questa concezione energetica un punto non è del tutto chiaro: la natura di questa forza, che determina la formazione della linea melodica. Ben vediamo che è una forza cinetica; ma fino a qual punto è forza musicale, fino a qual punto è forza d'ordine psicologico?

Io inclino a credere che si tratti della psicologia — ciò che fan pensare i vocaboli tensione e rilassamento — ma si tratta di una

psicologia assai generalizzata, non più di quella del XIX secolo, con le sue allusioni troppo connesse a sentimenti conosciuti.

... Determinata da questa sola forza cinetica, la musica di Bach s'inarca come una vôlta sopra le stanghette delle battute. Qui Kurth mette in rilievo una importante differenza fra Bach e i classici viennesi; presso quelli la formazione della melodia è determinata dai punti di appoggio periodici, segnati dalle battute. Così Bach rappresenta nel pensiero di Kurth una libertà, ch'egli chiama sublime, mentre i viennesi rappresentano una costrizione, un appesantimento. Questa antitesi non esiste, come abbiamo veduto, nello spirito dei contemporanei di Bach e di Mozart, e noi stessi sentiamo in noi qualcosa che si rifiuta di accettarla. Ma bisogna comprenderla.

Effettivamente in Bach la melodia è assai più continuativa che nei classici, presso i quali essa è simmetricamente suddivisa, secondo le cornici quadrate della battuta. È un grande merito di Kurth quello di aver afferrato ciò che distingue Bach dai classici. Ed è curioso come, a questo modo, Kurth abbia espresso teoricamente ciò che i romantici sentivano: sotto certi aspetti Bach è vicino a essi più dei classici, malgrado la diretta filiazione esistente del resto fra il romanticismo e il classicismo.

... L'ultima sfumatura, quella che concepisce la forma alla maniera matematica, è rappresentata da due autori moderni: Guglielmo Werker, che nei *Bachstudien*, 1922-23, ha trattato del *Clavicembalo ben temperato* e della *Passione secondo S. Matteo*, e il compianto Volfango Graeser, il cui lavoro, 1924, sull'*Arte della fuga* ha avuto una così vasta eco. E l'uno e l'altro ci hanno fatto vedere in Bach molte cose, non osservate nel periodo romantico. Non ci si può davvero più dissimulare l'importanza del calcolo nell'opera di Bach. Tuttavia, ambedue hanno esagerato. Una volta entrati in questa via, essi hanno creduto di trovare in Bach molti più segreti matematici di quanti, per la verità, non vi siano; simili, in questo, ai romantici, i quali, pur essi, trovavano in Bach un po' troppo di quello che vi cercavano. Soprattutto Werker si è un po' troppo inoltrato, senza una solida base. Egli si è anche riferito a oggetti meno suscettibili di una siffatta analisi, poichè il *Clavicembalo ben temperato* o la *Passione secondo S. Matteo* recano minor quantità di matematica che l'*Arte della fuga.*

... L'altra tendenza nello studio della forma musicale è piuttosto organica. Qui la forma è considerata come un organismo, il cui in-

sieme si rispecchia in tutte le sue parti, o inversamente: ogni parte, ogni particolare è un germe, che, in potenza, contiene l'insieme.

Fu un musicista di Monaco, Walter Harburger, a inaugurare questa maniera di vedere la forma musicale. I suoi lavori, *Die Metalogik*, 1920, *Form und Ausdrucksmittel in der Musik*, 1926, non si occupano specialmente di Bach, tuttavia bisogna nominarli come punto di partenza.

... Dal punto di vista filosofico la dottrina dell'Harburger si riallaccia a quello che è stato detto « l'idealismo oggettivo », cioè l'idealismo non-soggettivo, non kantiano, dottrina che considera il mondo come un'armonia, e i rapporti delle cose conformati a un principio di armonia trascendente. Si capisce come tale ordine di idee predisponga a comprendere la polifonia, insieme di parti apparentemente autonome, ma ingranate secondo un principio superiore.

L'idea di organismo nello studio di Bach è stata applicata coscientemente da Fritz Jöde, uno dei rappresentanti del « movimento della gioventù » in Germania. Nel suo libriccino, che porta precisamente il titolo *Organik*, egli considera parecchie invenzioni di Bach a due o a tre voci. Ognuno di questi piccoli capolavori ci è presentato come un mondo completo, nel senso che ho detto, la parte essendo il germe dell'insieme, e l'insieme rispecchiandosi nella parte. È possibile che Jöde veda in alcune invenzioni più rapporti interiori di quanti in realtà non esistano. Ma ciò non impedisce che le sue analisi siano le più interessanti fra quante ne conosciamo.

... Io non voglio dire che i lavori più recenti qui enumerati siano importanti sulla evoluzione del pensiero su Bach quanto i lavori di Spitta, Schweitzer o Kurth. Ma essi hanno portato a termine una tendenza dell'estetica moderna: quella cioè di considerare la sostanza musicale non più come il *risultato* di forze psicologiche, ma come la *manifestazione* di essenze metafisiche. Cercando l'essenza della cosa in se stessa, traspaiono dalla cosa medesima delle idee metafisiche.

Qui potrei concludere, ma vorrei ancora una volta ritornare alla complessità del fenomeno Bach. Davanti a tale complessità lo storico avrà ancora molto da lavorare, per chiarire le relazioni fra Bach e i suoi predecessori e i suoi più anziani contemporanei, artisti dei quali parecchi appaiono oggi assai più considerevoli di quanto non si fosse creduto in passato. È l'insieme delle influenze che Bach ha subìte e l'insieme di ciò che egli ne ha fatto che costituisce la sua personalità musicale. Dalla scelta ch'egli fece fra le influenze che a lui si presentavano, noi possiamo determinare l'orientamento della sua per-

sonalità. Pertanto, bisogna dire che questa personalità non è stata abbastanza spiccata per fondere in una completa unità tutti gli elementi. Accontentiamoci che questa personalità si sia manifestata con una maggior purezza in uno dei campi della sua opera, campo che allora, a buon diritto, potremo dire il più bachiano dell'opera di Bach.

Ma si può penetrare l'opera di Bach anche per un'altra via, seguendo cioè l'evoluzione dell'uomo e dell'artista. Questa evoluzione, benchè assai meno spiccata di quella di Beethoven, ad esempio, non manca di trasparire nell'opera di Bach. Ho già parlato dell'impressione di vitalità esuberante, che lasciano i preludi e fughe, soprattutto quelli destinati all'organo. Ora, è precisamente nei preludi e nelle fughe del primo periodo di Bach che l'esuberanza appare in tutto ciò ch'essa ha di giovanile e di improvvisato. È una vera orgia di masse sonore.

A poco a poco Bach castiga il suo stile. Già nei preludi e fughe di Weimar appare ciò che è caratteristico per la sua produzione in questo campo: l'unione dell'esuberanza a una severa logica, a ciò che si potrebbe chiamare la norma o il principio organizzatore (principio nel quale pare che la ragione abbia più a vedere che non la religione). Ma Bach è già entrato in un periodo in cui s'allontana dall'organo e dalla fuga. Egli si fa lirico, tanto quanto poteva esser dato alla sua natura. E questo lirismo è tutto pessimista. L'ardente desiderio della morte, che Bach esprime in talune cantate del suo periodo intermedio — benchè usi un linguaggio musicale vicino a quello dell'opera — è ciò che v'è di più umanamente commovente nella sua opera. A Lipsia Bach ritrova nell'organo l'antica esuberanza unita alla stretta organizzazione; il principio organizzatore è persino più accentuato. All'organizzazione verticale o polifonica s'aggiunge una organizzazione orizzontale (forma, nello stretto significato) più spiccata. Sentiamo là, da un lato, l'influenza degli italiani, che Bach ha subìto, e dall'altro una discreta anticipazione di ciò che sarà la scuola viennese. Per terminare, il genio di Bach ritorna ancora una volta alla fuga con l'*Arte della fuga*, ma questa volta è la fuga spoglia di qualsiasi elemento di sensualismo sonoro, d'origine organistica, e quasi purificata da qualsiasi elemento di virtuosismo, d'origine clavicembalistica.

Se vogliamo, attraverso tutta la complessità della fisionomia dell'artista, fissare i suoi caratteri fondamentali, credo che dobbiamo innanzi tutto riconoscere la duplice impressione dell'*esuberanza* da un lato, e della *norma* dall'altro. E ritenere inoltre che questa coppia

di idee complementari si manifesta con maggior forza nelle opere organistiche e nelle fughe; è là che mira la tensione delle due idee, che la loro armonia si manifesta nel modo più seducente. Attorno a questa fondamentale impressione verrà raggruppandosi tutto ciò che la storia ci insegna sui punti di partenza segnati da Bach, sia quelli di ordine musicale, sia quelli determinati dalle idee generali del tempo e del mondo di lui. E in quest'ultimo ordine di idee assegneremo allora la sua giusta parte al teologo Bach.

JACQUES HANDSCHIN.

Il momento creativo in Mozart.

Per ben conoscere il valore di un grande pittore occorre studiare non solamente i suoi quadri, ma anche i disegni e gli schizzi; per valutare un poeta o un musicista non si può trascurare lo studio dei suoi manoscritti. Tale studio ci rivela più di una qualità caratteristica dell'artista e dell'uomo stesso, ci mette a contatto con lui, al momento in cui le sue idee prendono forme, cominciano a realizzarsi, a distaccarsi da lui per vivere di propria vita nell'opera che esse animano. Si assiste così alla nascita dell'opera, e si ha qualche probabilità di coglierla nella sua intima totale essenza, prima che abbia subìto o dai primi e dai successivi editori, dai commentatori o dagli esecutori, dall'influenza del tempo o dal cambiato gusto musicale, quelle alterazioni, quegli inevitabili ritocchi che a volte possono renderla addirittura irriconoscibile.

Cosa caratteristica e particolare in Mozart è che i suoi manoscritti dànno quasi sempre il testo della sua forma definitiva pur non essendo che brutte copie. Più esattamente, fatte rare eccezioni, ogni manoscritto è insieme quello del primo getto o dell'abbozzo e quello definitivo. Inoltre non contiene varianti, o passaggi in molte lezioni successive, nè alcuna cancellatura. Questa regola è così generale, così poco soggetta a limitazioni che si può considerarla quasi assoluta.

Grandissimi compositori hanno proceduto altrimenti. Mettendo in evidenza questa differenza, non intendiamo certo insinuare alcuna primazia fra gli uni e gli altri; ciò che conta non è infatti il modo di raggiungere il risultato, ma il risultato stesso dell'opera. Alcune geniali idee di Beethoven furono oggetto di lunga, paziente, penosa elaborazione: prova ne sono i quaderni di schizzi; questo non altera

certo il valore espressivo dell'idea, e non ne diminuisce di molto la spontaneità. Ogni idea, prima di essere compiutamente realizzata, prende sempre varie forme successive, allo stesso modo che un essere vivente passa, sempre prima di nascere, attraverso gli stadi di germe e poi di embrione. In alcuni casi, però, non avviene di constatare attraverso manifestazioni esterne e tangibili le trasformazioni di questo embrione nascosto. Per esempio Mozart portava la sua musica in se stesso, vi pensava senza tregua, oppure, passando ad altre occupazioni, si fidava della sua infallibile memoria per ritrovare l'idea intravista, ma non scriveva una composizione che al momento in cui le aveva dato una forma perfetta. Beethoven, invece, provava il bisogno di vedere sulla carta gli stadi successivi della sua idea. E tuttavia nei due casi, che sembrano così differenti, l'idea si elabora, matura, si trasforma, e la parte della volontà cosciente è innegabile, come la parte che si riferisce alle abitudini di stile e di composizione, all'arte e all'artificio del musicista.

I manoscritti di Chopin rivelano uno spirito creatore che segue curiosi procedimenti. La finezza della scrittura, la sua rapidità trepidante, indicano un essere nervoso, irritabile, malato, inquieto. Quale contrasto se si pensa alle grandi note robuste, salde (vorrei dire « ben piantate »), di un Sebastiano Bach! Davanti a una pagina di Chopin si pensa a una scrittura di donna, di graziosa piccola amante, o piuttosto al graffiare di un gatto. A questa febbrile inquietudine nella forma grafica corrisponde un'inquietudine (o un raffinamento, una sottigliezza instabile) nella forma musicale che deve rendere l'idea. Chopin innova, e a volte, il giorno dopo, ha paura delle sue stesse invenzioni. Il suo cromatismo lo trascina, lo seduce, ma l'artista, scrupoloso cesellatore, resiste a questo incanto. Nel primo abbozzo egli ha audacie di armonia che non si ritrovano più nel testo definitivo, nè nelle prime edizioni; il musicista-poeta, l'anima adolescente del quale ha respirato i modi orientali, dimentica nella sua febbre di lirismo i prudenti, timidi consigli dei trattati scolastici, e poi, quando si rilegge, è preso da un desiderio di purismo e di irrepresensibile eleganza. Per fortuna, non sempre Chopin cancella o attenua le sue arditezze.

I manoscritti di Mozart non contengono simili varianti o, come direbbe un pittore, simili pentimenti. Nessuna traccia di esitazione, di ricerca del particolare, nessun sovraccarico per aggiungere una fittizia eleganza, o un sottile ingraziosimento; nessun ritocco affinchè la linea melodica sia più netta o più espressiva, l'armonia più chiara

e più naturale, il piano più apparente, più semplice e più logico, la strumentazione più leggera, più trasparente, più poeticamente colorata e meglio appropriata al carattere dell'opera. Dal primo abbozzo, o più precisamente ancora, prima che Mozart abbia preso in mano la penna per cominciare a scrivere, l'opera ha ricevuto, nel suo spirito, una forma definitiva. Egli già l'ascolta, già la vede scritta prima: tutti i particolari sono già fissati con precisione. E a dire il vero, questo foglio che accoglie la nuova opera, trascritta con tranquilla rapidità e prodigiosa sicurezza, è molto più una copia che un abbozzo. Questo primo schizzo è piuttosto un secondo esemplare; esso riproduce l'esemplare meraviglioso, ideale insieme e completamente realizzato, che Mozart ascolta e vede in se stesso. Anzi, per essere più esatti, nell'attimo in cui Mozart scrive, questo esemplare ideale non è già più l'oggetto del suo pensiero attuale; durante le ore precedenti, o i precedenti giorni, l'opera fu definitivamente elaborata. Allora essa si è impressa nella sua infallibile memoria che la ricorda nella sua totalità. Quando Mozart la scrive per la prima volta, vi pensa già un po' meno; la sua mano fa un lavoro meccanico, ricopia soltanto; e già il suo spirito vola altrove, probabilmente verso un'altra musica. Questo può sembrare molto sorprendente, se non inverosimile. Come? Queste opere così ricche di valore espressivo, aventi già al loro nascere una forma immortale, scaturiscono da uno spirito che già si volge ad altri pensieri!... Vi è in ciò un lavoro intellettuale, così differente dall'attenta elaborazione, comune ai più grandi artisti, che volentieri grideremmo al miracolo. E tuttavia per Mozart è questa un'abitudine, ciò non lo sorprende affatto ed egli stesso lo constata senza vanità, come una cosa del tutto senza valore. Basta che egli sia in forma, ed essa si riproduce: ecco tutto.

Anche per l'orchestra egli scrive direttamente, senza brutta copia preparatoria. Abbiamo or ora constatato che, normalmente, quando egli prende in mano la penna, tutta la composizione, nei suoi minimi particolari, è impressa nel suo cervello. Analogo procedimento per scrivere la partitura orchestrale. E avviene allora che, per meglio seguire la sua idea od essere meno in ritardo su di essa, egli non si arresti a notare tutte le parti. E tuttavia la sua orchestra, in generale, non utilizza più di dodici righi. Ma la sua mano corre rapida, leggera, di pagina in pagina, scrivendo solamente su due righe: qui il canto, là il basso. Così, in fretta, su tutte le pagine che l'opera compiuta occuperà fra poco, si trovano già le note essenziali, uno schizzo melodico, un disegno preciso e definitivo, ma non ancora

pieno del valore strumentale. E tuttavia quel canto, steso su l'una o su l'altra delle righe, è già un'indicazione di questo colore.

Infine, senza moltiplicare gli esempi, osserviamo nel manoscritto del *Don Giovanni* la celebre serenata. Essa è scritta in fretta, su una carta diversa da quella su cui son stese le altre scene; e Mozart l'intercala, d'un tratto, senza neppur correggere la numerazione delle pagine. Che cosa era dunque avvenuto? In teatro, dove le prove si seguono celermente, si richiede una serenata, una canzonetta... Mozart la scrive su un angolo del tavolo, o la porta il giorno dopo...

Ed è una pagina immortale.

ADOLPHE BOSCHOT.

CAPITOLO X.

L'OTTOCENTO IN ITALIA

Viotti, i concerti, le sonate, i duetti, per violino.

Quando Viotti si presentò la prima volta al Concert spirituel, dove la sua apparizione fece l'effetto di un colpo di folgore e dove il suo talento destò un indescrivibile entusiasmo, quella istituzione, forse senza rivali in Europa, esisteva da più di mezzo secolo. Quasi tutti i più distinti violinisti francesi e un gran numero di virtuosi stranieri vi si facevano ascoltare. La scuola francese, di cui Leclair può essere considerato il fondatore, e che in seguito ebbe per capo illustre il Gaviniès, si trovava, malgrado il valore di questi due grandi artisti, assai in ritardo sulla mirabile scuola italiana, dove si erano affiancati o succeduti uomini quali Corelli, Somis, Lolli, Nardini, Ferrari, Pugnani, Tartini, Chabran e qualche altro, i quali erano, lo si può senz'altro affermare, i primi violinisti del mondo. Nemmeno i tedeschi, dei quali taluni virtuosi eran divenuti famosi, quali Stamitz e Fraenzel, potevano gareggiare con i violinisti italiani.

I francesi e i belgi poi non erano certamente privi di valore, ma in genere il loro talento mancava di ampiezza, di originalità, e, salvo rare eccezioni, di personalità e d'imprevisto. Numerosi si erano presentati al Concert spirituel. Dapprima Leclair e gli artisti del suo tempo: Guignon, Baptiste Anet, Dupont, Mondonville. Con Gaviniès si allinea una nuova generazione, che comprende Piffet, Vachon, Tarade, Turlet, Aubert; vengono poi Capron, Bouteux, La Houssaye; poi ancora Berthome, Le Duc, Paisible. A fianco dei francesi

bisogna citare soprattutto Chabran, Carminati, Pugnani, Ferrari, Lolli, Fraenzel, M.me Lombardini-Sirmen, Jarnowick, Stamiz.

Nel 1782, all'epoca dunque dell'arrivo di Viotti a Parigi, la situazione delle tre scuole era questa. In Italia, Ferrari si era appena spento, e rimanevano ancora Pugnani, Capuzzi, Lolli, Fiorillo, allora in tutto lo splendore della sua giovinezza, Galeazzi, Giardini, Nardini, Puppo, Manfredi, Moriani, Campagnoli, la Strinasacchi. La scuola tedesca, che aveva preso consistenza, contava fra i suoi membri Cristiano Cannabich, i Benda, Leopoldo Mozart, Guglielmo Cramer, Ditters von Dittersdorf, Danner, Eiselt, Kammel, Schweigl, Wanhall, e qualche altro. Fra i giovani artisti francesi, che promettevano per l'avvenire, erano, oltre qualcuno di quelli nominati avanti, Blasius, Rodolfo Kreutzer, Imbault, Guérillot, Chapelle.

Conosciuto, ammirato Viotti, apprezzandone la bellezza del suono, il vigore elastico e morbido dell'arco, la imperturbabile intonazione, il fraseggio pieno di fascino e di eleganza, lo stile di cui la nobiltà eguagliava la purezza, il canto di cui la tenerezza maschia e seducente era esente da ogni affettazione o manierismo, quei giovani ne subirono fortemente l'influenza. Erano in lui il temperamento e le qualità di un innovatore di eccezionale portata, tanto che la sua influenza non si limitò alla Francia, dove egli risiedette prima dieci anni e dove, più tardi, gli allievi ch'egli aveva formati propagarono i suoi principî e la tradizione, ma si estese anche sull'Inghilterra, dove si recò in seguito, come pure sulla Germania e sull'Italia, dove lo studio delle sue musiche produsse i più felici risultati. La gloria di Viotti non deriva dunque soltanto dal suo talento, ma anche dal fatto che i suoi principî innovatori completarono in qualche modo e fino ad un certo punto riformarono l'arte del violino. Egli tracciò una specie di sintesi di quest'arte, e creò una nuova arte, che si distinse dall'antica dal punto di vista tecnico per talune qualità di meccanismo e di esecuzione inconsuete.

Si trascura un po' troppo, oggigiorno, lo studio della musica di Viotti, così mirabilmente scritta per l'istrumento e utile allo scolaro per superare tutte le difficoltà, così propizia a elevare il suo spirito, a dargli il sentimento della grandezza e della vera bellezza musicale, a formarlo infine al più nobile e più puro degli stili. Questa musica è invecchiata, dicono taluni. D'accordo, e fino ad un certo punto, se si tratti di talune formule convenzionali, che, in un altro ordine d'idee, sono invecchiate pure in Mozart e in Gluck. Ma essa ha nondimeno conservato quella freschezza d'accento, quel fiore dell'i-

spirazione, quella maschia fierezza che distinguono le opere veramente belle, facendole trionfare in tutte le età.

Per parlare innanzi tutto dei concerti di Viotti, due osservazioni sono da farsi. Una di esse è che egli per primo dette al concerto di violino la forma piena di nobiltà e gli ampi sviluppi che conosciamo. Rode, Baillot, Rodolfo Kreutzer non hanno fatto che seguire il suo esempio, e se essi pure, Kreutzer e Rode soprattutto, hanno scritto superbe composizioni in questo genere, non è men vero che il solco era stato segnato da Viotti, e che a lui si deve la gloria di aver creato il concerto moderno. La seconda osservazione è che Viotti, come in ogni genere di composizione, ha dato prova di una stupefacente fecondità. Egli ha infatti scritto nientemeno che ventinove concerti, di cui venti furono pubblicati da lui stesso a Parigi nello spazio di dieci anni, dal 1782 al 1792, e gli altri nove poi in Inghilterra, durante il suo lungo soggiorno in quel paese. E questi ventinove concerti rivelano una varietà di accenti, una elasticità di immaginazione e una abbondanza melodica che non furono sorpassate nè uguagliate da alcuno dei suoi successori. Taluni di essi sono veri capolavori, e parecchi sono rimasti giustamente celebri, fra gli altri il diciassettesimo, il diciottesimo, il ventiduesimo, il ventinovesimo, nei quali, la passione, la nobiltà, la grandezza, il patetico dànno al mirabile istrumento per il quale furono scritti, tutta la potenza, tutta la seduzione di quell'altro istrumento meraviglioso che si chiama la voce umana.

Accanto, e un poco al disotto dei concerti, bisogna mettere le sue dodici sonate. La forma qui è meno ambiziosa, gli sviluppi sono più modesti, l'andamento è più familiare; non è più musica da concerto, ma musica da camera, dove l'orchestra del concerto è sostituita da un semplice basso di accompagnamento. Ma anche in queste sonate il compositore spiega le più brillanti qualità, una fertile immaginazione, e, sempre, con la fierezza inerente all'istrumento, l'eleganza e la grazia che ne caratterizzano il suono. Soprattutto è superba la seconda raccolta di queste sonate, di cui si deve particolarmente citare la prima e la quinta, piene di nobiltà e di calore. Del resto, anche nella forma della sonata per violino, Viotti è un novatore, ed appunto in questo senso conviene affermare che nessuno finora l'ha eguagliato.

V'è ancora un genere di composizione nel quale Viotti fu maestro e al quale seppe dare un'importanza, uno splendore sconosciuti fino al suo apparire: i duetti per violino, dei quali ne scrisse molti. In essi, ancora e sempre, rivediamo il maestro dell'immaginazione

ricca e abbondante, dall'ispirazione generosa, dalle idee sempre fresche, limpide e naturali. In questi duetti egli mostra uno spirito, un calore, una eleganza incomparabili. Volta a volta i motivi si ripetono in ognuna delle parti, i tratti brillanti passano dall'uno all'altro e talvolta si confondono in un insieme pieno di nobiltà e di vigore, mentre i temi soavi ed espressivi si rinnovano senza posa con una grazia seducente, facendone dei modelli ben difficili ad imitare. Spohr, Kalliwoda, e qualche altro, hanno scritto poi dei duetti di più larga andatura, di più raffinata armonia, di un più avanzato virtuosismo, ma nessuno ha infuso a questo genere di composizione un più penetrante fascino, un più ricco colore, uno stile più puro e più brillante, più irreprensibile e più appassionato. Si leggano e rileggano, fra gli altri, i sei duetti del primo volume, quelli dedicati agli amici Chinnery, e l'*Omaggio all'amicizia,* dedicato al Cary, e si potrà constatare che tali elogi non sono eccessivi.

Non indugierò sulle altre composizioni, che del resto sollecitano una minore attenzione. I trii e i quartetti rivelano indubbiamente felici qualità, ma non potrebbero sostenere il confronto con i capolavori di tal genere. È nella musica per violino ch'egli si mostra davvero superiore.

Occorre poi notare la sua fecondità. Pubblicò infatti duecento composizioni di vario genere. Sfortunatamente fra tanti lavori ne manca uno, di cui l'assenza rammarica tutti coloro che attendono all'insegnamento del violino. Baillot per primo rivelò nell'*Art du violon* l'esistenza d'un tale trattato. « Viotti — scrisse — aveva iniziato un lavoro elementare; non conosciamo quando l'abbia compiuto. Un trattato didattico, scritto con lo spirito preciso, col sentimento delicato, ricco d'esempi da lui stesso composti, sarebbe di grande interesse ». Dov'è andato a finire il manoscritto di Viotti?

I suoi allievi furono poco numerosi, anche perchè egli non dava lezioni a pagamento. Fra i francesi si ricordano Rode, da lui prediletto, Alday, J. B. Cartier, Labarre, Libon e Vacher.

ARTHUR POUGIN.

Muzio Clementi.

I destini segnati alla scuola romana con lo sviluppo grandioso della polifonia vocale, con la creazione della cantata e dell'Oratorio, sarebbero rimasti privi di una adeguata conclusione se non fosse nato

chi, sulla soglia della modernità, ne avesse trasportato le doti di magniloquenza formale e di ideale dignità dalla musica per voci a quella per gli strumenti. Questi fu Muzio Clementi, che, dopo Palestrina e Carissimi, venne a completare la triade dei capiscuola romani.

Quali caratteri ricongiungano l'opera clementina (nella parte che ci è rimasta) a quella dei compositori di scuola romana — che pure, in maggioranza, coltivarono generi tanto diversi da quelli che Clementi predilesse — esporrò compendiosamente in queste pagine. Anzi, la deduzione di una assoluta continuità storica sarà lo scopo di esse; poichè se l'importanza di Clementi, oltre che come didatta del pianoforte, come compositore di musica strumentale, è stata o disconosciuta o pertinacemente negata, ciò è potuto avvenire per l'ostinazione a voler considerare questo musicista e la sua opera come avulsi dal tronco possente dell'arte italiana e quasi straniati dallo spirito di questa.

Ad una tale iniqua persuasione sono atteggiati quasi tutti i giudizi italiani e stranieri sul grande pianista romano. Chi lo chiama « italiano di nascita, ma tedesco per educazione » (1); chi ferma i suoi studi sulla musica strumentale italiana agli immediati predecessori di Clementi, come « agli ultimi assertori di quella italianità che con lui sarebbe scomparsa » (2); chi, infine, mette alla pari Clementi e Cramer (3). Uno scrittore francese, per altro, che conobbe il Maestro di persona e studiò con profondità tutta l'opera sua, il Marmontel, mostra una più serena veduta nell'asserire che « pure in mezzo alle complicazioni del contrappunto, la musa italiana non gli ha fatto mai difetto ».

Or bene, a nostro avviso, da un lato si sono confuse con incredibile leggerezza le circostanze esteriori della vita di Clementi, trascorsa quasi interamente all'estero, con i caratteri della sua arte; d'altro lato la sua tendenza alla polifonia e alla ricchezza armonica è stata senz'altro battezzata per germanofilia. E anche ciò è avvenuto in tempi non lontani, in cui italianità era per molti sinonimo di sciatteria e di superficialità, tempi in cui lo splendore di un predominio melodrammatico aveva fatto dimenticare quasi tre secoli di nobilissima e prodigiosamente varia arte italiana. Oggi, che anche la biografia clementina è stata sufficientemente documentata (4), nes-

---

(1) G. Froio e A. Marmontel.

(2) L. Torchi.

(3) C. Saint-Saëns.

(4) Cfr. G. C. Paribeni, *Muzio Clementi nella vita e nell'arte*, Milano, Il Primato editoriale, 1922.

suno che voglia esprimere un giudizio può permettersi d'ignorare che Clementi aveva compiuto i suoi studi a Roma sotto la guida di maestri di scuola romana e li aveva ampliati e perfezionati autodidatticamente nel suo giovanile ritiro a Fonthill Abbey. Al lungo soggiorno all'estero egli pertanto non dovette forse che un rafforzamento della sua naturale tendenza per la musica strumentale. E in questo campo, già solcato e seminato per due secoli da mano italiana, egli coltivò con costante amore la più nobile e la più definita delle forme: quella che spazia dal quadretto della Sonatina al grande affresco della Sinfonia.

Se giustamente egli fu chiamato « il Maestro della sonata » ciò non avvenne perchè egli abbia scritto assolutamente le più belle sonate che vanti la Storia dell'arte, — sebbene talune tra queste sue composizioni siano veramente modelli dei più cospicui del genere — ma sì bene perchè la sua vocazione artistica si esplicò interamente nell'àmbito di una tale forma, e perchè egli visse tanto, e siffattamente svolse il suo temperamento, da coltivare la sonata-sinfonia attraverso i suoi più importanti stadi stilistici: galante, classico, romantico.

A prescindere dalle composizioni sinfoniche di Clementi — di cui finora non è possibile formarsi un'idea che attraverso pochi frammenti o scarni resoconti di giornali del tempo — chi prenda visione delle cento e più sonate pianistiche (o con strumenti accompagnanti), comprese fra op. 2 e l'op. 50 potrà convincersi, non solo che da una accorta e limitata scelta la fisonomia artistica del loro autore balza più netta e meglio illuminata che dalla intera raccolta, ma che l'evoluzione estetica della forma sonata, attraverso circa cinquant'anni d'operosità, si è compiuta in Clementi con forte spirito di continuità stilistica e piuttosto nel senso dell'ampiezza che in quello della profondità.

Spiego subito questa espressione. Messe senz'altro da parte le innumerevoli sonate scritte da Clementi per la *routine* della professione di compositore (chè tali ancora erano in gran parte nel '700 i còmpiti degli scrittori di musica), le sonate che rimangono, e che egli compose per vero impulso artistico, rivelano, dalle prime alle ultime, questi caratteri costanti: febbrile spirito di drammaticità nel contenuto, quale, tra i contemporanei di Clementi non si trova che, talvolta, in Mozart; vigore maschio nella espressione; sapienza di particolari e sicurezza di linee nella fattura. Alla drammatica o patetica passionalità si oppone non di rado la gaiezza ingenua o il brio scintillante; ma anche in tal caso si tratta di traduzione musicale di

sentimenti, non di puro giuoco di suoni, come avveniva nella massima parte dei clavicembalisti.

Per la qualità del contenuto (ed ecco il senso della profondità), Clementi sonatista va dunque considerato subito (1) tra i moderni; per l'ampiezza degli svolgimenti e per la complessità della scrittura pianistica, invece, egli dimostra quanto l'autore di musiche orchestrali e l'osservatore accorto di ciò che avveniva intorno a sè nel campo sinfonico, e anche in quello teatrale, abbiano potuto gradatamente influire sul compositore pianista.

Ora, pertanto, volendo chiaramente definire i legami di continuità ideale che annodano l'opera clementina, nel suo particolare momento storico, al presente e al futuro dell'arte strumentale, non ci si può scostare da queste considerazioni.

La caratteristica principale dell'arte di Clementi, quella che ne costituisce la fisonomia estetica e tecnica, intima ed esteriore, e cioè lo « stile legato », riconnette quest'arte alle tradizioni musicali romane. Per rispetto al pianoforte essa non era che l'applicazione delle maniere organistiche alla tastiera dello strumento a corda battuta, mentre, per il carattere della composizione, essa rivelava l'influsso generale della polifonia sul modo di concepire. E, senza bisogno di andar fuori di casa nostra, ognuno sa a qual segno di fastosa opulenza, sia per il numero delle parti, sia per la sapienza delle combinazioni, era arrivato il contrappunto nei maestri romani dei due secoli che seguirono quello di Palestrina. Fasto ed opulenza che negli Agostini da Vallerano, nei Pitoni, nei Pisari, emulavano le analoghe qualità delle architetture seicentesche.

Ma la filiazione non fu soltanto di forma, bensì principalmente di sostanza e di ispirazione. I progressi infatti che Clementi fece compiere allo stile pianistico, e i pregi più lodati dai contemporanei nelle sue composizioni sinfoniche, si assommano in ciò che si potrebbe chiamare « cura costante della cantabilità ». Sotto quest'aspetto è innegabile che il numero degli adagi in cui risplende la più pura bellezza melodica supera, nella produzione clementina, il numero delle sonate che possano dirsi interamente belle. Questi brani, nella espressione calma e profonda, nella composta nobiltà, che non contrasta con l'intimo calore poetico di cui qualcuno è pervaso, nella naturalezza del fraseggio recano un evidente ricordo di quel genere

(1) Si ricordino le Sonate dell'Op. 5 e dell'Op. 6 pubblicate dal De Wyzewa nell'edizione Senart.

vocale, alla cui polifonica magniloquenza il giovinetto Clementi dal sedile dell'organo (1) avrà teso l'orecchio, avido ed estasiato.

Ma a questo medesimo pregio di melodiosità intensa e contenuta, a questo senso evidente della continuità del suono (a cui Clementi teneva tanto, e come esecutore e come compositore, e che la corda battuta o pizzicata non poteva suggerire) non è estraneo l'influsso dei grandi compositori violinisti italiani, fra i quali il pianista romano predilesse Corelli, come il più affine al suo sentimento. La voce dunque e l'arcata appaiono verosimilmente gli agenti sonori di cui era plasmata l'anima musicale di Clementi. Non è quindi meraviglia se una gran parte, e per noi certo la più importante, dei progressi fatti da lui compiere allo stile pianistico procedano da una liberissima imitazione di quei due sovrani mezzi di espressione melodica.

La stessa fervida attività svolta da Clementi come costruttore di pianoforti, e che ebbe per sola mira il perfezionamento della sonorità, non rivela diversa origine. Onde sembra essere avvenuto il contrario di quanto si è finora affermato, che Clementi fosse stato avviato ad un certo ordine di propositi stilistici dai pianoforti inglesi, più ricchi di suono di quelli francesi o austriaci, e però più adatti allo stile legato. Invece egli applicò tutte le forze dell'ingegno e della volontà a migliorare la meccanica dell'istrumento, associandosi al fabbricante Collard in piena maturità artistica (nel 1800), quando cioè la fisonomia del suo stile pianistico si era completamente delineata attraverso numerose opere.

Se per rispetto alla continuità delle tradizioni, Clementi può dirsi erede dei polifonisti di scuola romana, dei sommi organisti del Seicento e dei violinisti italiani germogliati dal gran tronco corelliano, più che dei clavicembalisti di stile galante, per ciò che riguarda certi atteggiamenti della sua personalità artistica, egli è veramente figlio dei suoi tempi, o piuttosto precursore della musicalità moderna.

L'ultimo venticinquennio del Settecento, posto a mo' di ponte su un gran fiume di sangue e di dolori, celava in mezzo all'apparente frivolezza degli animi le incandescenti scintille delle passioni sociali, politiche, spirituali, che fecero eroico e corrusco il secolo seguente. Queste scintille, prima ancora di diventare incendi nel cuore dei popoli, brillarono isolate nelle opere degli artisti, degli scrittori, dei pensatori. E così sprizzano dalle sonate di Clementi, del pari che

(1) Vedi G. C. Paribeni, op. cit., pag. 19.

dalla irrequietudine della sua vita di artista. Concertista acclamato, ei si disgusta dei successi poco più che trentenne, e si dà tutto all'insegnamento e alla composizione pianistica; conteso dagli editori, come autore, e dagli allievi come maestro, si applica con fervore alla fabbricazione degli strumenti; fortunato anche materialmente in questa sua attività, abbandona Londra, ove siede da pontefice, e percorre con Field e altri allievi prediletti, per otto anni, l'Europa, dall'Atlantico agli Urali; affida da ultimo la sua fama a una serie di vasti componimenti sinfonici e li distrugge poco prima di morire. Tormentosa insoddisfazione dell'artista che contrasta singolarmente con la perfetta sanità di corpo e di spirito dell'uomo, e che si riflette, pur nella sua intima contraddizione, nell'opera da lui lasciata. Ma in questa interviene la virtù regolatrice dell'arte, e volge le opposte forze ad effetti di serena bellezza.

Abbiamo forse qui adunati, come raramente avviene, gli elementi più opportuni per definire senza ambiguità ciò che si chiama vagamente espressione classica; e cioè non un comodo nirvana, al riparo completo dai venti delle passioni, ma un posto di battaglia donde si accoglie l'umano e ansioso pulsare del sentimento con la sicurezza maschia di saperlo dominare mediante la composta dignità della forma. Ideale d'arte che conviene indubbiamente assai meglio allo spirito euritmico di un latino che alla natura insofferente di un barbaro. Col possesso di un tale freno Clementi potrà combattere vittoriosamente (per secondo dopo Vivaldi), anche su un terreno insidioso, quello della musica a programma, La tragica scena di Didone nulla perde della sua efficacia psicologica (soprattutto nell'irruente finale), adagiandosi nelle forme della sonata, anzichè riparando nella larga manica del poema sinfonico.

Ma la fisionomia artistica di Muzio Clementi e la sua posizione nel quadro storico della musica italiana non potranno mai essere in piena luce, se accanto all'autore di opere per pianoforte, accanto all'instauratore di una scuola pianistica che per opera di allievi famosi, quali Cramer, Field, Bertini, Klenglel, Kalkbrenner, Moscheles Berger, divenne e resta anche oggi di importanza europea; se, dico, non prenda posto, con qualche cosa di meglio che pochi e sparsi frammenti, il compositore di *ouvertures* e di sinfonie a grande orchestra.

Si sa dai programmi dei concerti londinesi che Clementi compose e fece eseguire non meno di 21 tra *ouvertures* e sinfonie. Tra queste v'è notizia di una serie di sei sinfonie scritte tra il 1802 e il 1824, alle quali, secondo un anonimo scrittore della *Allgemeine*

Musik Zeitung (che potrebbe essere lo stesso Härtel) (1), l'autore « intendeva nei suoi tardi anni raccomandare il proprio nome alla posterità ».

Intorno a queste ultime composizioni orchestrali, oltre le testimonianze dei calorosi successi che loro arrisero, possediamo alcuni scarsi resoconti critici che concordemente ne lodano « la solidità di costruzione, la strumentazione magistrale, gli effetti arditi, avvincenti, la vivacità e la foga dei tempi veloci, la bellezza melodica degli adagi ». Nel *Quarterly musical Magazine,* del 1824, si rileva a proposito della *Great National Symphony* il ritorno ciclico di temi dell'adagio nel finale. Altra volta (per una sinfonia eseguita nel 1819), è fatta una sommaria analisi dei procedimenti polifonici usati da Clementi.

Tuttavia anche da questi meno scheletrici resoconti non ci è dato riconoscere nessuno dei quattro frammenti orchestrali autografi esistenti al British Museum di Londra, i quali, per il loro carattere e per la loro struttura, sembrano piuttosto appartenere alla prima attività sinfonica di Clementi (1786-1796), posta ancora sotto l'influsso di Haydn. La maturità e l'indipendenza di Clementi come sinfonista ci sono dunque affatto sconosciute, e tali forse rimarranno, se risponde a verità l'ipotesi del De Wyzewa che il musicista romano, in un momento di senile sconforto, abbia distrutto l'intera sua produzione sinfonica.

Può darsi che dinanzi a un orizzonte nel quale brillava poderoso l'astro di Beethoven, l'autocritica di Clementi, per quanto severa sino alla ferocia, sia stata giusta. Noi però abbiamo il diritto di ritenerci non compensati della perdita, anche se Muzio Clementi fu per i contemporanei, e rimase per i posteri, il grande legislatore del pianoforte.

GIULIO CESARE PARIBENI.

Dal primato strumentale degli Italiani a Beethoven.

La musica istrumentale italiana è stata la madre della musica istrumentale francese e tedesca, ha passato loro le sue forme, i suoi modelli. Ma se la musica istrumentale francese visse sempre di una virtù assimilatrice, raffinando, secondo il genio proprio della nazione ciò che prendeva in imprestito, e non s'individuò mai e non fu mai veramente grande ed originale, la musica istrumentale tedesca, che

(1) L'editore lipsiano era direttore-proprietario della nota rivista.

per ciò sola, dovrà essere tratta eventualmente in rapido confronto colla nostra, ha invece trovato la sua originalità e la sua forza a punto dopo essersi completamente emancipata dalla musica italiana.

La musica istrumentale italiana muore dopo aver compiuto la sua orbita evolutiva. L'ingegno italiano, così ricco di risorse, si esaurisce in una specie musicale che non sa o non vuole approfondire nelle sue conseguenze estreme; egli se ne stanca, ne sceglie un'altra. La musica tedesca vien dopo l'italiana nel processo di evoluzione storica; essa impiega più tempo nello sviluppare una forma, elaborando la quale con maggior costanza, e questo è giusto compenso della natura, essa riesce a più grandi risultati.

Sono i geni che fanno progredire le arti, lo sappiamo, e la Germania ha avuto Beethoven. Un musicista come Beethoven però è un musicista che ha dei principî, mentre gl'italiani, in generale, per tutto il settecento, lavorano per puro piacere e tutto va bene; così essi non trovarono il loro Beethoven; non lo potevano trovare. Oltre a ciò, Beethoven è un'apparizione artistica di immensa importanza storica; egli è il risultato artistico di avvenimenti moderni di significazione mondiale, avvenimenti che avevano molto influito sullo stato delle anime in principio del nostro secolo, anzi che l'avevano affatto cambiato, avvenimenti che avevan dovuto trovare per legge naturale la loro espressione nell'opera dei poeti, dei pensatori e dei musicisti. Beethoven, in una parola, è, tra questi ultimi, il rappresentante dell'uomo uscito dalla rivoluzione francese. A nuovi sentimenti, dunque, un nuovo stile. Ma per arrivare a questo risultato, e si pensi che nell'arte i procedimenti tecnici non s'improvvisano, l'Italia aveva preparato da sè ogni specie di materiale, colle sue sole forze tutti li aveva sviluppati ed aveva fatto tutto: nel secolo XVI con la polifonia vocale, nel XVII con la lirica musicale individuale, la musica istrumentale e il melodramma, e nel XVIII con l'ulteriore fecondazione di tutte queste forme.

. . . .

Meno conosciuta è l'importanza e l'eccellenza, alle quali erano pervenuti i maestri italiani dei secoli XVII e XVIII nella musica istrumentale. Anch'essa era nata e si era sviluppata in Italia, passando più tardi ai tedeschi insieme alla lirica monodica. I risultati di qualche modesta ricerca che ho fatto e che pubblico presentemente mi permettono di affermare che, ad epoche parallele, nel secolo XVII e nel XVIII l'Italia ha avuto una fioritura di musica istrumentale, che non è meno importante di quella della Germania, che la equivale e

che qualche volta perfino la sorpassa. Ma poniamo caso che gl'italiani, meno instabili nelle loro intraprese artistiche, avessero coltivata e sviluppata quella lor forma di musica istrumentale così pura, così piena di bellezza e di carattere, a quale risultato avrebbero essi potuto pervenire? Ma la nostra educazione artistica s'avvierà appunto verso risultati soddisfacenti, quando essa sarà rifatta su quel che in arte rispecchia il nostro sentimento e il nostro carattere particolare. Sono le individualità schiette, spiccate, franche e sincere quelle che c'interessano. Potrebbe darsi adunque che di qualche utilità riescisse il ricercare dove, in quali epoche, in quali prodotti questo carattere individuale, questo sentimento, che poteva essere tanto più presto nazionale, sia più libero e più forte. È sempre uno studio e un profitto l'osservare le leggi dell'espressione che prendono la lor figura o in una forma o in un'altra durante le prime epoche della vita dell'arte; per cui una osservazione retrospettiva è necessaria...

Al secolo XVIII doveva essere veramente riserbato di provare l'immensa forza d'espansione che aveva in sè la musica italiana. E questo provò egli colla sua vita musicale fiorente e feconda. Da per tutto, in ogni classe di cittadini, la musica è in altissimo onore, i maestri sono eccellenti, eccellenti i virtuosi. Da per tutto un'animazione artistica non mai più vista, che proveniva dalla fecondità meravigliosa de' musicisti, dai concerti, dagli spettacoli teatrali, dai conservatorii di musica, istituti d'arte questi che, allora, avevano una significazione propria universalmente riconosciuta, altamente italiana, e tutto conservava ancora il proprio carattere.

E tuttavia quarant'anni appena bastarono perchè questa fioritura cessasse e l'Italia rinunciasse al suo primato. La musica italiana non tenne nel dovuto conto prima e seguì poscia solo lentamente il progresso della cultura, si fissò tardi, piuttosto stanca e senza originalità, sull'espressione; essa preferì di perdersi in elaborazioni eccessive della forma esteriore, quando il nuovo spirito della musica, quello dei tempi nuovi, dovevano dirigerla, la richiamavano anzi alla ricerca di una nuova forza di espressione interna; ciò decise la sua rapida decadenza. In questa considerazione il lettore troverà implicitamente, secondo me, la ragione del grande impulso che, verso la fine del secolo XVIII, spinse la musica tedesca a incamminarsi in questa via dell'espressione, la quale, dopo la sua lunga schiavitù alla musica italiana, doveva condurla a liberarsene ed a raggiungere il primato di oggidì.

. . . .

Ma tralasciamo, per ora, di seguire le traccie ed i risultati della influenza che la musica allemanna ha avuto sulla musica nostra ed occupiamoci dell'indole e dello sviluppo della musica istrumentale italiana. Se la musica istrumentale fu anch'essa, prima che da ogni altra nazione, coltivata dagl'italiani, se delle sue forme e dello sviluppo che ne è conseguito la scuola tedesca va debitrice all'Italia, ciò non è soltanto una cosa di fatto, ma era logico e necessario che avvenisse così. Poichè questa era semplicemente la conseguenza di una cultura artistica e di una pratica che agl'italiani erano diventate, prima che ad ogni altro popolo, abituali. Non sono forse gl'italiani gl'inventori e i perfezionatori della maggior parte degl'istrumenti musicali? Non sorgono tra essi i primi e più abili suonatori? E dove primieramente si ebbero questi istrumenti uniti e ordinati in una massa orchestrale, se non in Italia? Non furono italiane le prime, le più complete e migliori orchestre? Di tutto ciò, di questa eccellenza d'arte dicono a bastanza i fatti del nostro seicento musicale: io me ne sono occupato altra volta e quindi non mi ripeterò. È dunque naturale che gl'italiani avessero primi il concetto della forma nella composizione istrumentale, come primi l'avevano avuta nella polifonia vocale. Tutto ciò è elementare e qualche storico ha seguìto a bastanza fedelmente queste vicende. Ma, siccome non sempre si risalì fino alle origini vere dei fatti, così io avrò occasione di aggiungere qualche cosa a suo tempo.

Tutta la grande questione intorno al valore ed allo speciale sviluppo assunto dalla musica istrumentale nei due paesi che la coltivarono per istinto naturale e con originalità, l'Italia e la Germania, si riduce, secondo me, a constatare questo fatto, che è il centro a cui convergono tutte le perfezioni e tutte le aberrazioni verificatesi più tardi. Gl'italiani trovano la forma della musica istrumentale e l'usano con tendenza a sviluppare il lato esteriore. I tedeschi, ricevuta che l'abbiano, la lavorano internamente più tardi, con maggiore indipendenza, con uno spirito nuovo ed energicamente riformatore.

Nel seicento e nel settecento gl'italiani, per quanto ciò avvenga a periodi, sanno, in gran parte, conservare un giusto equilibrio tra il significato della forma interiore e quello della forma esteriore, cioè tra il valore dell'espressione nella melodia e quello delle aggiunte ornamentali, delle varianti nel contrappunto e nel ritmo. Nello stesso tempo, ma anche in questo caso, saltuariamente però, e più nel secolo XVIII, essi smarriscono questo senso della proporzione

e propendono verso una maggiore considerazione ed un maggiore sviluppo della forma esterna. Ma non è tutto qui: gl'italiani credono nell'assoluta genialità dell'invenzione, nel primo effetto dell'idea musicale che si presenta nuova, bella e completa, e la composizione per loro ha qui la sua essenza; i tedeschi credono piuttosto nell'arte che elabora, deriva, sviluppa, trasforma idee anche non importantissime in sè e per sè, disegni anche non nuovi, melodie, la cui prima sensazione è fredda ed incompleta; essi dànno un grande valore a quest'arte e per loro l'essenza dell'opera musicale pare risieda in questo lavoro di elaborazione. Da una parte, adunque, il genio inventivo, dall'altra il genio elaboratore; qui più arte, là più fantasia; per conseguenza qui più tecnica, là più vena naturale.

. . . .

I Tedeschi, nella musica istrumentale, anche per buona parte del secolo XVIII, rimasero vincolati alla importanza della forma esterna, mentre gl'Italiani, attratti dall'opera, rinunciarono alla musica istrumentale. Così noi, in questa specie d'arte, abbiamo lasciato la nostra educazione a metà. Quando, mediante poche eccezioni e non geniali eccezioni, ci siamo provati ancora in questo campo, abbiamo dovuto riconoscere che il poco esercizio ci aveva fatto perdere la mano. Un giorno questa mano gl'Italiani avevan più felice dei Tedeschi. Oggi da maestri e padroni che eravamo, siamo diventati i servitori. Che i Tedeschi, da scolari e imitatori nostri, siano riusciti ad essere i nostri maestri è pure un fatto innegabile. I maestri tedeschi intuirono lo sviluppo, lo spirito evolutivo della musica istrumentale. Nella strada in cui non potevano proseguire gl'Italiani proseguirono loro. Lo sviluppo della forma interiore, della forza espressiva del tema diventò il loro obbiettivo. E se questo indirizzo si vede già non solo preannunziato ma chiaramente espresso nel *Clavicembalo ben temperato* di Bach, se lo si osserva un po' arrestato con Haydn e con Mozart, egli è poscia vigorosamente continuato dall'artista che personifica l'arte nuova, il libero pensiero della grande e pura poesia musicale, vinto il giogo del contrappunto e della forma esteriore. Beethoven era l'uomo che sapeva la musica più di tutti i suoi contemporanei, che più di tutti aveva musica in se stesso. Va bene. Ma Beethoven rappresenta l'uomo nuovo, che esce purificato dall'epoca della rivoluzione, piena l'anima di giovani istinti di libertà, di poesia e di puro sentimento umano, e questo non è il sapiente di musica, questo è il vero Beethoven, l'artista.

LUIGI TORCHI.

« La Vestale » di Spontini.

Ciò che agli uditori è dato cogliere nella *Vestale* è una verità di caratteri e d'espressione che s'indovina appena udite le prime battute di ciascun personaggio, è l'intensità della passione che rende questa musica luminosa della fiamma ardente che vi è concentrata, *sunt lacrymae rerum,* è la bellezza puramente musicale delle melodie e dei gruppi degli accordi. Ma vi sono idee che non si possono apprezzare se non alla rappresentazione: fra queste una di rara bellezza è nell'atto secondo. Eccola: nell'aria di Giulia *Impitoyables Dieux!*, aria in tono minore e piena di agitazione disperata, trovasi una frase tutto abbandono e tenerezza dolorosa: *Que le bienfait de sa présence enchante un seul moment ces lieux.* Finita l'aria, e dopo le parole del recitativo *Viens, mortel adoré, je te donne ma vie*, mentre Giulia va in fondo alla scena per aprire a Licinio, l'orchestra riprende un frammento dell'aria precedente, in cui gli accenti dell'agitazione appassionata della Vestale dominano ancora; ma nel momento istesso in cui la porta s'apre, dando passaggio ai raggi dell'astro della notte, un istantaneo pianissimo riconduce nell'orchestra, alquanto ornata dagli strumenti a fiato, la frase *Que le bienfait de sa présence*; sembra allora che un'atmosfera deliziosa si diffonda nel tempio, è un profumo d'amore che esala, è il fiore della vita che si schiude, è il cielo che s'apre; e si comprende che l'amante di Licinio, scoraggiata dalla lotta, venga barcollando a gittarsi a piè dell'altare, decisa a dar la sua vita per un istante d'ebbrezza. Non ho mai potuto veder rappresentare questa scena, senza esserne commosso fino alla vertigine. Eppure, a partire da questo pezzo, l'interesse musicale e quello drammatico vanno continuamente aumentando; e si potrebbe quasi dire che, nel suo complesso, il second'atto della *Vestale* non è che un crescendo gigantesco, del quale il forte scoppia soltanto alla scena finale del velo.

Non analizzerò le bellezze dell'immortale partitura. Ma come non segnalare sia pure fugacemente espressioni meravigliose come quelle che si ammirano al principio del duetto degli amanti?

LICINIUS.

Je te vois.

JULIA.

En quels lieux!

LICINIUS.

Le dieu qui nous rassemble
Veille autour de ces murs et prend soin de tes jours.

JULIA.

Je ne crains que pour toi!

Quanta differenza tra gli accenti di questi due personaggi! Le parole di Licinio scorrono rapidamente dalle sue labbra brucianti; Giulia invece non ha quasi più inflessioni nella voce, la forza le vien meno; ella muore. Il carattere di Licinio si sviluppa anche meglio nella sua cavatina, di cui non può abbastanza ammirarsi la bellezza melodica; egli è tenero dapprincipio, egli consola, adora, ma alla fine, alle parole *Va, c'est aux dieux à nous porter envie*, una specie di fierezza si rivela nel suo accento, egli contempla la sua bella conquista, la gioia del possesso divien più grande della felicità medesima, e la sua passione si colora d'orgoglio. Quanto poi al duetto, e soprattutto alla perorazione dell'insieme:

C'est pour toi seul que je veux vivre!
Oui, pour toi seule je veux vivre!

son cose indescrivibili: vi si trovano palpiti, grida, abbracci deliranti, che voi, pallidi amanti del Nord, non conoscete: è l'amore italiano nella sua grandezza furiosa e nei suoi vulcanici ardori. Nel finale, all'entrata del popolo e de' sacerdoti nel tempio, le forme ritmiche grandeggiano smisuratamente; l'orchestra, gonfia di tempesta, si solleva ed ondeggia con una maestà terribile: si tratta qui del fanatismo religioso.

O crime! ô désespoir! ô comble de revers!
La feu céleste éteint la prêtresse expirante!
Les dieux, pour signaler leur colère éclatante
Vont-ils dans le chaos replonger l'univers?

Questo recitativo è d'una verità spaventosa nel suo sviluppo melodico, nelle modulazioni e nella strumentazione; è grandiosamente monumentale; in ogni sua parte respira la forza minacciosa d'un sacerdote di Giove tonante. E tra le frasi di Giulia, successivamente piene di sfinimento, di rassegnazione, di rivolta e d'audacia, vi sono accenti sì naturali, che sembra non sia possibile usarne altri, e sì

rari che le più belle partiture ne contengono solamente qualcuno. Tali sono:

E quoi! je vis encore!....
Qu'on me mène à la mort!...
Le trépas m'affranchit de ton autorité!...
Prêtres de Jupiter, je confesse que j'aime!...
Est-ce assez d'une loi pour vaincre la nature !...
Vous ne le saurez pas!....

Dopo quest'ultima risposta di Giulia alla domanda del pontefice, le folgori dell'orchestra scoppiano con fracasso; si sente ch'ella è perduta, e che la toccante preghiera che la sventurata volge a Latona non la salverà. Il recitativo misurato *Le temps finit pour moi* è un capolavoro di modulazione, in rapporto a ciò che lo precede e lo segue. Il gran sacerdote termina la frase nel tono di mi maggiore, che è pure quello del finale. Il canto della Vestale, allontanandosi a poco a poco da questa tonalità, va a riposare sulla dominante di do minore; allora le viole cominciano sole un tremolo sul si, che l'orecchio ritiene come sensibile del tono ultimamente stabilito, e traggono, col medesimo si, divenuto un'altra volta inaspettatamente dominante, l'esplosione degli ottoni e dei timpani nel tono di mi maggiore, che vibra di nuovo con sonorità raddoppiata, come quei fuochi che la notte riappariscono più abbaglianti, allorchè un ostacolo li abbia per un istante tolti alla nostra vista. (Domando perdono al lettore di questo particolare; ne avevo bisogno per calmarmi; studiando questo finale, la memoria delle impressioni mi dà la febbre, e la mano mi trema nello scrivere). Per quanto riguarda l'anatema sotto il quale il pontefice schiaccia la sua vittima, come per la stretta, ove il ritmo dei sacerdoti contrasta così terribilmente col canto lagrimoso delle vestali, ogni descrizione sarebbe sì impotente che inutile. Riguardo alla disposizione delle voci degli uomini in questa stretta impareggiabile, lungi dall'essere un difetto ed una povertà, come si è preteso, lo smembramento delle forze vocali è stato profondamente calcolato dal compositore. I tenori ed i bassi al principio sono divisi in sei parti, delle quali se ne fanno sentir tre alla volta soltanto. Questo è un doppio coro dialogizzato. Il primo coro canta tre note, che il secondo ripete immediatamente, in modo da produrre un'incessante ripercussione di ciascun tempo della misura, e senza che vi sia mai, per conseguenza, impiegato contemporaneamente più d'una metà delle voci degli uomini. All'avvicinarsi del fortissimo tutta questa massa si riunisce in un sol corpo; nel momento in cui

con ammirabile gradazione l'interesse melodico raggiunge la sua più alta potenza, il ritmo ansante ha bisogno di nuove forze per slanciare le stridenti armonie dalle quali è accompagnato il canto delle donne. È la conseguenza del vasto sistema di crescendo, che ha il suo termine estremo soltanto sull'accordo dissonante, quando il pontefice getta sul capo di Giuda il fatal velo nero.

Questa partitura è d'uno stile affatto differente da quello che in Francia avevano adottato i compositori dell'epoca. Méhul, Cherubini, Berton, Lesueur avevano altra foggia di scrivere. Fu detto che Spontini procedeva da Gluck. Quanto all'ispirazione drammatica, all'arte di creare un carattere, alla fedeltà dell'espressione, alla veemenza appassionata, è vero. Ma in quanto riguarda lo stile melodico ed armonico, quanto all'istrumentazione, al colorito musicale, egli non procede che da sè medesimo. La sua musica ha una fisonomia particolare che è impossibile non riconoscere; alcune negligenze armoniche (rarissime) servirono di pretesto a mille ridicoli rimproveri di scorrettezza, suggeriti anche da nuove e belle armonie che il grande maestro aveva trovate e felicemente applicate, prima che i barbassori dell'epoca avessero sognato ch'esse esistevano, e meno ancora scoperta la ragione della loro esistenza. Era questo il suo gran delitto. L'avrebbe mai immaginato? Usare accordi e modulazioni che l'uso non aveva ancora volgarizzato, e prima che i dottori della scienza li avessero permessi!...

HECTOR BERLIOZ.

La personalità di Cherubini.

Nelle sue lettere a Franz Hauser, parlando della rappresentazione dell'opera *Lodoiska* a Cassel, Moritz Hauptmann ha detto, e con ragione: « Non bisogna credere che queste opere, soltanto perchè non vengono più rappresentate, siano assolutamente morte; si è invece operata per esse una specie di metempsicosi: noi le riudiamo le dieci e le cento volte in altri compositori ». E soggiunge: « Ma è proprio Cherubini che ha fin troppo influenzato l'opera nuova con la parte di sè che non è precisamente la migliore. Pezzi come il terzetto del *Portatore d'acqua* e simili di rado vengono imitati; ma le romanticherie dei passaggi per viole sole, i lunghi silenzi pieni di angoscia o di speranza, ed altri analoghi procedimenti, e direi quasi preparati anatomici dei sentimenti, si sono uditi fino a sazietà, dopo

di lui, e così le successioni armoniche senza melodia, ecc. Soltanto che in Cherubini la musica non cessa mai completamente di esser musicale; del resto, come italiano, egli non avrebbe potuto fare altrimenti ».

Ora lo Hauptmann aveva davanti le opere dei compositori più in vista in quel tempo, quali Lindpaintner, Reissiger, ecc. (ed a questi egli allude soprattutto); poteva perciò meglio di noi moderni giudicare delle esagerazioni alle quali alcuni ingegni di second'ordine potevano esser stati indotti da qualche tratto caratteristico della maniera cherubiniana. Forse andava fin troppo in là: ad ogni modo è importante che egli faccia consistere l'influenza della musica di Cherubini sui compositori contemporanei e successivi in quelle sue linee peculiari, che, con termine assai generico, si potrebbero chiamar romantiche. Così è infatti, e lo si vede in Weber e più specialmente in Spohr; questi anzi ci racconta l'effetto esaltante prodotto in lui dal *Portatore d'acqua*, udito per la prima volta a diciott'anni; subito dopo la rappresentazione egli si fece dare la partitura e la studiò per tutta la notte, ricevendone eccitamento alle sue prime composizioni. Lo stile di Spohr è dunque imparentato con quello di Cherubini, specie nella predilezione per i cromatismi nelle voci medie. Hauptmann dice addirittura: « Cherubini ha influito moltissimo sull'armonia di Spohr, con le così dette successioni armoniche *interessanti* »; in Spohr tuttavia questo procedimento diventa maniera, e manca precisamente di ciò che distingue le successioni di Cherubini, cioè l'oggettività drammatica; inoltre Spohr dimostra già una inclinazione alle modulazioni ardite ed al cromatismo fin dalla sua opera giovanile *Alruna*, secondo che ne riferisce E. Schmitz. Ma quando lo Schmitz attribuisce la grandiosa fattura del finale allo studio di Spohr sulle opere del compositore monacese Poissl, trascura la fonte da cui entrambi hanno attinto, cioè l'opera francese e soprattutto quella di Cherubini, se pure l'introduzione dei grandi finali nell'opera seria non costituisca una particolarità del romanticismo. Anche in Schumann, là dove si trovano tracce dell'influenza cherubiniana, queste sono di carattere romantico; si prenda per esempio l'inizio ad una voce del preludio del *Paradiso e la Peri*, nonchè la maniera in cui esso è utilizzato nel canto che segue, a mo' di intermezzo.

Viceversa Mendelssohn sembra non aver derivato da Cherubini che alcune movenze, divenutegli caratteristiche. L'influenza, non disconoscibile, sul *Fidelio* di Beethoven, si estende, come si sa, piut-

tosto allo stile generale dell'opera che alle particolarità musicali; e quando Bülow un giorno chiamò Brahms « l'erede di Ludovico e di Luigi », certo si richiamava, più che ad una efficacia diretta, ad una affinità interiore che noi possiamo scoprire in più di un luogo, e che si esprime generalmente con lo sforzo continuo di esser grandioso e profondo, e con la preoccupazione dell'accurata fattura.

Minimo è l'influsso riconoscibile di Cherubini sui contemporanei francesi più giovani, eccettuato Boïeldieu; ma noi sappiamo che nel suo insegnamento Cherubini mai cercò di avviare gli allievi verso una direzione determinata: perciò i suoi discepoli, quali Auber, Halévy ed altri, appresero da lui la padronanza della tecnica, ma per il resto seguirono o la propria via individuale o quella di moda a quel tempo, via ben lontana dalla pura bellezza dell'arte cherubiniana, almeno nella grande opera. Vicinissimo invece ad essa è, per quanto possa parer strano, il Meyerbeer del *Roberto il Diavolo*; qui il cromaticismo non è ridotto ad un mezzo di effetti sensazionali e presto smussati, come in Auber e Halévy, ma si associa sempre col senno e con la misura. Meyerbeer ha poi di comune con Cherubini anche l'elaborazione coscienziosa di tutti i minimi particolari, in un tempo in cui gli altri compositori parigini degeneravano con spaventosa leggerezza in cori drammatici non richiesti dall'azione od in musica da balletti. Se qualche cosa egli ha appreso da Cherubini, ciò avvenne, probabilmente, mentr'egli era ancora in Germania. Non c'è quasi bisogno di rilevare che *Roberto il Diavolo* è ben lontano dall'unità stilistica dei capolavori di Cherubini e dal suo disdegno degli effetti esteriori per i cantanti e per il pubblico; del resto la letteratura librettistica era allora divenuta avidissima di effetti. Nelle sue opere posteriori Meyerbeer divenne in parte ancor più grossolano; tuttavia il bell'unisono dei violini in principio del quint'atto dell'*Africana* è un tratto schiettamente romantico e schiettamente cherubiniano.

L'influenza di Cherubini rimane considerevole anche sulla produzione posteriore, anche solo considerando Beethoven ed il Romanticismo tedesco; ma quando nel Grove lo troviamo designato come anello di congiunzione fra la scuola classica e la romantica, ciò deve riferirsi molto meno alla sua posizione storica che alle caratteristiche fondentisi nella sua musica: egli era in sostanza, se vogliamo, classico e romantico insieme. A questo proposito è significativo ciò che Schumann scriveva nel dicembre del 1840: « Ma all'udire l'*Ouverture* di Cherubini ripensai se questo grand'uomo e grande maestro non

sia ancora troppo poco conosciuto e pregiato, e se non sia proprio adesso — ora che la comprensione delle sue opere ci è stata di molto facilitata dalla via intrapresa dalla musica nuova e migliore — il tempo di accostarci sempre più a lui ». E l'Hauptmann fa rilevare molto bene l'universalità della musica di Cherubini, dicendo: « Per il fatto di essere tanto pieno di sentimento quanto scevro di sentimentalità, Cherubini rimarrà a lungo nella storia della musica; cinquant'anni più o meno poco gli importano: egli è ad ogni sua pagina sempre equilibrato ».

Ora, se consideriamo insieme e la sua perizia contrappuntistica, la sua padronanza delle grandi forme e l'abilità nel disporre i contrasti, la sua caratterizzazione drammatica e la forte impronta romantica della sua musica, ci convinceremo della verità di quest'ultima affermazione: l'importanza di Cherubini sta molto meno nella sua posizione storica che nei valori artistici di cui ha arricchito la nostra esperienza; e finchè non li riporteremo in luce noi faremo grave torto ad un geniale maestro, e defrauderemo noi stessi del godimento di un'arte alta e severa, personalissima e perciò insostituibile. Se la nostra cultura musicale fosse quel che dovrebbe essere, si dovrebbe desiderare che l'*Elisa*, la *Medea*, il *Portatore d'acqua*, gli *Abencerragi* fossero nel repertorio dei nostri teatri; che le nostre società corali studiassero e eseguissero il *Demofoonte*, le due *Grandi Messe* e le due *Messe funebri*; che i gruppi quartettistici riprendessero amorosamente i Quartetti in Mi bem. magg. ed in Re min., e le *Ouvertures* riavessero un posto nei nostri concerti orchestrali. Il Kretzschmar, lanciando un appello per il ritorno a Cherubini (nel *Petersjahrbuch* del 1906), ha rievocato la grandiosa risurrezione delle opere di Bach come esempio di ciò che si potrebbe ottenere. Ma certo non bisogna nascondersi che le circostanze rimarranno sfavorevoli a Cherubini finchè il teatro, più di qualsiasi altra istituzione artistica, sarà soggetto alla moda, e finchè l'allestimento di un'opera musicale richiederà un apparato molto più complicato che qualunque altro lavoro musicale. Ma se in un tempo non troppo lontano anche una parte soltanto di questi desideri si realizzasse, tutti coloro che dell'arte dei suoni hanno un culto severo dovrebbero rallegrarsi, giacchè un vero grande servizio sarebbe stato reso alla nostra cultura musicale.

RICHARD HOHENEMSER.

Bellini.

Non c'era mai stata, in musica, tanta autenticità estetica di sentimento trasfuso in tanta purezza e nudità di linee. Voci grandiose e multiple avevano risonato nel mondo della musica, venute dalle sconfinate regioni della storia, le quali avevano rivelato tesori di vita spirituale, e basterebbe nominare Palestrina, Monteverdi, Mozart, Beethoven, a volerne trovare uno per secolo. Ma ognuna di queste grandi figure, legata a un complesso movimento di cultura, s'identifica con un imponente processo storico di forme e di stile che s'individua in una densa personalità tecnica. Con Bellini appare per la prima volta una musica che si riveli, nello stesso tempo, profonda e ingenua: il sublime racchiuso in così finita brevità di composizione, tanta vita di sentimento consumata in tanta umiltà di forma. Sorto in piena convenzione del teatro d'opera, tra la cianfrusaglia del pezzo d'obbligo, il genio trascendeva la forma d'occasione e il gusto ordinario per attuare un puro ideale d'espressione immediata.

È il nuovo che sorge nel vecchio, per naturale espansione di vita, senza scuotersi o agitarsi e senza scomporsi. Perciò la musica di Bellini fa pensare all'arte ellenica: perchè in essa è il senso delle cose grandi dette con nudità di dizione e semplicità di gesto. Norma, nella sua terribile tragicità, appare fissata, immobile come una scultura.

Si è detto di Bellini che egli è lirico, lirico puro. È una qualifica troppo usata, che può dare nel giusto o non, secondo come si intenda, ma potrebbe anche essere presa in senso empirico e approssimativo e far credere, in fondo, a quello che non è. E ne potrebbe venir fuori un Bellini contemplativo del sentimento, ma isolato in una sua commozione limitativa, un Bellini poeta dello stato d'animo colto in una sua passeggiera emozione, suscitatore di intime voci in forma pura di suoni, ma inferiore al còmpito che egli si propose di ritrarre vita e contrasti d'anime. Egli, infatti, diede il suo capolavoro proprio nel dramma, e per quanto abbia scritto anche liriche staccate, non è là il vero Bellini. Perchè quella che comunemente si dice espressione lirica, in Bellini, è precisamente il vivere in canto quel molteplice e commosso gioco di rapporti che, in pratica, costituisce un dramma e che è, invero, lo stato di fatto da cui si determina una realtà emotiva. Cantare che è di ogni poeta e anche del poeta dram-

matico. E poi l'interpretazione dell'arte belliniana nel senso di una pura liricità, in contrapposto della pura drammaticità, potrebbe tuttora aver l'aria di dar valore a quella estetica, che ormai appartiene al mondo dei più, la quale dettò leggi sul modo come debba concepirsi e farsi il dramma musicale e dichiarò l'incapacità del pezzo lirico ad esprimere la potenza e la realtà d'un dramma.

Se è vero che gli spiriti della contemplazione musicale si risolvono, con Bellini, in forme di un puro canto, non è men vero che questo risolve, nella sua intensità e perfezione, spiriti di universalità, tanto da fare apparire superati ed inapplicabili al caso i modi in cui comunemente s'intendono le distinzioni di lirico e drammatico.

Senza dubbio Bellini è un lirico, ma nel senso della categoria estetica dell'espressione; è lirico, come a dire ch'egli attua un suo ideale di poesia. Non come vorrebbero alcuni che distinguono tra lirico e drammatico nel senso empirico d'una casistica di situazioni sceniche, ma un lirico che è lirico e drammatico insieme, che la riproduzione veristica e verbale dell'azione drammatica come azione di scena, quale volgarmente s'intende dagli autori di teatro, supera in una forma di espressione che è canto, ma il suo canto. Un canto nel quale il dramma si risolve; ma non il dramma soltanto risoluto in effusioni di sentimento, il che sarebbe come il commento lirico ai risultati del dramma, bensì il dramma nell'atto di farsi; il dramma che la musica coglie proprio nel pieno del suo svolgimento, con i suoi urti, i suoi conflitti, le sue antitesi e lo traduce in una serena e dominata espressione. Talchè invano cercheresti dove sono più, materialmente, quegli urti, quei conflitti, quelle antitesi.

Non c'è momento lirico, nella musica di Bellini, non c'è vibrazione di sentimento che si specchia nella forma sonora, senza che a quel momento, incarnato in pura azione di canto, non si riferisca un movimento drammatico. Provatevi a strappare « Casta Diva » dal cuore di Norma, pensatela, se potete, fuori di quello sfondo tenebroso in cui palpita la bianca figura dell'innamorata sacerdotessa. Il dramma vivo trasferisce i suoi valori in quelli dell'emozione e del sentimento, ricreati e trasfusi in pura vita di musica. Bellini è un lirico, è vero; ma il lirico del suo dramma.

Il canto di Bellini ha un suo colore e un suo profilo che costituiscono l'essenza del suo carattere lirico; ma rivela, nella sua semplicità elementare, una struttura complessa che lo fa apparire affatto diverso dal lirismo del cantare comune, sia dell'aria classica, sia della canzone popolare, della romanza o del *Lied*. È vero che Bellini,

con modesta ingenuità, chiamò cavatina « Casta Diva » e soleva catalogare i suoi mirabili pezzi, così come i mediocri, nel repertorio delle forme convenzionali; ma qui è la sublime inconsapevolezza del poeta. Egli credeva di seguire vie battute e cercava di far bene in quel senso; non sospettava di andare oltre le forme convenute e che avrebbe scritto una musica al di sopra d'ogni retorica e d'ogni classifica.

Il canto di Bellini, continuando nel suo giro che va e va e sempre si rinnova, non è semplicemente un canto « a solo », come s'intende per tradizione dello stile monodico, ma racchiude una pluralità di voci le quali, anzichè addizionarsi, come nella polifonia, si distendono negli spazi della melodia. È una vicenda di stati emotivi che si aduna nell'unità della linea. E in questa unità convergono tutte le forze del dramma. Quando due personaggi vengono in urto, in un momento vivo dell'azione, non è un dialogo la forma musicale nel quale Bellini li coglie, nè un veristico recitativo, non è il duetto nello schema classico dell'aria a due o nella convenzione teatrale del duetto d'opera, alla quale tante volte lo stesso Bellini sacrifica, in momenti inferiori della sua arte, ma è una forma molteplice di svolgimento di quell'unica linea di canto nella quale i varî momenti dell'azione si riflettono e concludono. Norma e Pollione, di fronte, compiono musicalmente il momento culminante della loro drammatica vita in un giro di melodia. Sono in opposizione le loro anime, ma cantano in uno, unità che è la dialettica lirica del loro contrasto spirituale. L'« Ah non credea mirarti » della *Sonnambula* descrive una parabola melodica che nella sua continuità e varietà aduna gli stati d'animo di due esseri in tensione. Sono i momenti più originali e profondi dell'arte di Bellini, per i quali egli trovò una cosa tutta nuova e sua: la melodia dialogante, anch'essa una melodia a suo modo infinita, in continuo sviluppo di canto per accrescimento interno.

Questo è il canto di Bellini, esso stesso vita ed essenza del dramma che è vita lirica, nel puro significato di liricità, come affermazione e creazione di vita espressiva: una qualità di forma che, per la perfetta armonia dei movimenti e l'interiorità di vibrazione di cui è capace, riesce a tradurre la realtà emotiva in potenza di rappresentazione e di linguaggio.

GUIDO PANNAIN.

Il melodramma di Donizetti.

Oltre alle tre o quattro opere che ancora oggi vivono abitualmente sul teatro, una bellezza di frammenti, una contemplazione di spiriti poetici e melodici resta e sopravvive entro una estetica perfetta e compiuta. Così, molto della invenzione donizettiana è da guardare in frammenti e squarci isolati, solitari, con un criterio antologico. Lì si vedranno nella miglior luce le reazioni fantastiche del musicista di fronte a sentimenti, scorci drammatici, paesaggi. E saranno pezzi di dramma o commedia a vivere nel pensiero di chi ascolta.

Prima che nella integrità di capolavori quali la *Lucia di Lammermoor* o l'*Elisir d'amore* o il *Don Pasquale*, i caratteri musicali donizettiani si rivelano in tali frammenti di opere ineguali. Al di fuori di un criterio strettamente cronologico. Poichè, dato il ritmo della produzione, accade incontrare alquanti nomi d'opere minori o addirittura dimenticate anche tra l'una o l'altra di quante ancora resistono sulle scene di oggi. Sono, quei caratteri, la pronta accensione melodica, l'incisione netta di accenti drammatici che sembra quasi precorrere la funzione espressiva di cui Verdi investirà i personaggi melodrammatici. Per la quale accensione e immediatezza accade più d'una volta che il melodrammista si faccia da un lato, avanzando il drammaturgo o il trageda, tra mantelli e piume e cartoni ornati della messa in scena convenzionale. Sono, con altri accostamenti linguistici, gli stessi spiriti lirici che Bellini negli stessi tempi, e prima abbiano a nascere amore e morte di Lucia, amore e morte di Leonora nel quarto atto della *Favorita*, che Bellini, dicevo, porta nelle zone del lirismo puro, in tutta una diversa sfera estetica. Ma anche la melodia e l'armonistica di Donizetti sono sensibili ai moti spirituali, alla vita spirituale dei personaggi. C'è anche qui una seconda vista, che scarta le evidenze consuete, e piomba nelle anime e le assume alla sua invenzione musicale, e determina un moto e una forma di cose impalpabili, un disegno di verità e di cronaca. Donizetti con il suo imponderabile, direi con il suo metafisico, è realtà piena, realtà viva. Tutto ciò realizzato mediante prestigio melodico, per il colore, l'arcano o il cupo d'una parola, di parole, negli allacci di nuclei vocalistici, nel morso o lo spigolo o la curva di sequenze armoniche. Romanticismo di intenzioni, per

l'ambiente ove il musicista agisce, per la sua educazione musicale e morale, per la fisonomia fisica della sua persona e i rapporti con gli altri e gli affetti per gli altri. Romanticismo nei mezzi espressivi che vanno sul calco di schemi melodrammatici, tentando proprie forme, durante gli incontri più felici delle contingenze e delle invenzioni.

Carattere tipicamente donizettiano, ancora, il più originale, il più lirico è il modo come la melodia prende luce, prende ombra nella commedia, nel disegno di personaggi da commedia. Proprio figure, rilievi di figure, che nascon dietro un giro melodico, dietro l'accostamento di note e tutto l'imprevisto, tutto l'incanto ch'esse comportano.

Quel sorridere tra improvviso nodo di lacrime, quella emozione data per allusioni, per tocchi lievissimi, sentendo appena la materia fissarsi, la materia sonora determinarsi verso un particolare indirizzo espressivo. Linguaggio che rasenta l'intimismo, che sembra annunciare la maniera di esprimere se stessi, con sentimenti, vibrazioni d'uomini di fronte alle cose, mediante un minimo di mezzi, usando il tratto sfumato, addirittura il simbolo qualche volta. Così ai personaggi donizettiani tracciati in quel modo viene una loro individuatissima umanità. E di lì alla scena, alla commedia. Nascendo, senza quasi farsi avvertire, senza saperlo, senza volerlo, tra il metro consueto del gran lavorare, del gran produrre; nascendo la più personale formazione di Donizetti: appunto la commedia lirica. L'*Elisir d'amore*, il *Don Pasquale*. Che non devono nulla di nulla a Rossini. Neppure il racconto paesano dell'*Elisir* ha niente in comune con l'idillismo della *Sonnambula*.

Il quarto atto della *Favorita* porta allo stadio estremo: quello di invenzioni assolute. Dopo questo frammento siamo immediatamente all'esistenza indiscussa di tre opere: l'*Elisir d'amore*, la *Lucia*, il *Don Pasquale*. Lirica e dramma nella *Lucia*, compenetrati, avvinti in un solo linguaggio poetico. E secondo la novità melodica, il potere timbrico di voci e strumenti che tutti conoscono. Il borgo lombardo con figure, narrato nell'*Elisir* con l'acutezza di un Gogol. Si dica ancora che l'accadimento, il valore, la vita di personaggi e il loro gesto e il colore, stanno sulla qualità di un linguaggio, su un modo di melodizzare, su ciò che esce di positivo, di concreto, e non è suggestione soltanto, non è illusione letteraria, da ritmi di note, disposti secondo spirito di chi inventa. Prestigio d'una forma che va dietro appunto la nascita di note, di gruppi e seguiti di note. Come le sillabe di parole, in un verso. E la parola nel verso stesso.

Lo stesso come cresce il *Don Pasquale*. Forse l'opera donizettiana più bella. Un tipo ideale di commedia. Commedia realistica, commedia poetica. Verità d'un pezzo di mondo borghese del suo tempo portato dal musicista in tono e condotta da dramma buffo. Uguale a Calderon se portava sulla scena un pezzo di sua Spagna d'allora. Persone, nel *Don Pasquale*, che Donizetti conosce, che Donizetti incontra durante la giornata. L'opera non somiglia a nessun'altra. Il *Falstaff* di quell'epoca. Ed anche il *Falstaff*, ai primi del secolo, non avrà parentele. La linea melodrammatica di Donizetti, con tutti gli arbitrî cronologici, si ferma qui. Un Flaubert fatto musicista che stende in prosa perfetta il tipo d'un vecchio gottoso inuzzolito di matrimonio. La personalità e perfezione linguistica che uno Chopin poteva condurre in forme di preludi e notturni. Così Donizetti dice l'affettuosità di Norina ed Ernesto. Si ricordi quel notturnino: « Tornami a dir che m'ami », tra i lauri del giardino di Don Pasquale. Bellezza melodica, alto spirito messo in pochissime note, che non cede davanti ad un'aria di Mozart.

Non occorrono balorde rivalutazioni di settanta melodrammi posti sul medesimo piano dall'ignoranza, dalla caparbietà di esaltatori grossolani.

Bastano tre opere come queste della stagione perfetta a dire il ruolo, l'importanza di Donizetti nel romanticismo italiano ottocentesco.

GIANANDREA GAVAZZENI.

Rossini (1822), nel giudizio di un contemporaneo.

Ristringendo in poco il molto già detto per la musica, e classificandone le qualità principali, io dò per dimostrato che la prima di esse, inarrivabile e divina, si è la novità. Questa qualità indispensabile alla musica, per piacere, quest'astro nobilissimo, che invano coi telescopi alzati vanno cercando dì e notte artisti e poeti nel vasto orizzonte delle notissime idee; quest'astro sfuggevole e caro s'offrì spontaneo agli occhi del favorito Pesarese, e tutto di sua luce il fe' chiaro ed ardente. Novità; intendiamoci bene; novità di pensieri vaghi, e insieme naturali e seducenti, non già d'insulsi e deformi ghiribizzi, o che nel pelago delle straordinarie cose si attingono da ognuno che vuole. Per questa mal nata novità basta uscire dal seminato, darsi in braccio alla stravaganza, correr le vie del nonsenso

e del capriccio, voltando le spalle alla natura, come fa talora un celeberrimo sinfonista tedesco, che d'altronde nelle sue dotte carte tanta ci porge di quella inapprezzabile novità che dalle sole fonti del bello deriva, e ne fa sua pompa. Seconda dote del Rossini si è l'abbondanza di queste idee vaghe, desiderate ed originali. Egli ne va ancor più ricco del ricchissimo Cimarosa. La terza ne è il canto, che mai non si offusca o smarrisce nelle sue composizioni, ma regnavi dalla prima all'ultima nota. Quarta, l'espressione che non di rado è felicissima sì nel buffo che nel serio; e quando non lo è a tutto rigore, ciò proviene dalla sapienza medesima del maestro, che, astretto talvolta a sacrificare o l'espressione o la cantilena, abbandona la prima piuttosto che staccarsi dalla seconda; avvegnachè in musica la prima a salvarsi esser dee la musica, e dove la cantilena cessa, non v'è più filo di discorso musicale, non più pensiere. Sparisce la musica, e sottentra il romore. Vorrei che di questa gran verità rimanessero finalmente persuasi i sostenitori dell'odierna scuola tedesca. La quinta n'è il sapere. Questa scienza non è nel Pesarese un inflessibile tiranno che le aspre sue leggi imponga alla fantasia ed all'estro; un ammasso di regole a noi pervenute, per tradizione de' bassi tempi, dalla scuola fiamminga, che, abborrendo la melodia, sottoponeva al calcolo, agghiacciante, gl'ingegni, il sentimento e la natura: no, la scienza del Rossini si mostra più figlia delle replicate sperienze d'un organo delicato e perfetto, e di un gusto squisito, che il risultato dei comuni principii appresi nelle scuole di contrappunto da ogni povero organista di villaggio. A veder l'uso libero ed ardito ch'egli fa di queste regole paventate, si direbbe ch'ei scoperte e dettate le avesse, anzichè apprese. Di qui nasce, che dove qualche rara volta s'avvisa di scostarsene, al sacrilegio « Grida la turba al vil guadagno intesa », non s'accorgendo che il sorpassare le regole è, in chi le possiede, un essere da più delle regole, e l'esercitarle è privilegio del genio.

E che il Rossini sia genio in tutta l'estensione del vocabolo, il valore, il numero, il successo delle sue produzioni il comprovano ampiamente. Fu già detto essere proprietà dell'uomo di genio il non lasciare il mondo quale trovato l'aveva al suo nascere. Questa sentenza si avvera nel Rossini. Diamo un'occhiata allo stato in che era la musica italiana allorchè fra' seguaci di Calliope mostrossi questo giovine atleta. Osserviamo dappoi com'egli la rese, e vedremo siccome a tempo ci fe' dono la provvida natura d'ingegno sì idoneo ed operoso. Parlo del mille ottocento dodici.

Cessato avevano dalle scene i sommi cantanti, che colla maestria del loro canto sapevano dar risalto anche alle mediocri composizioni. Molti degli egregi maestri del prossimo passato secolo più non vivevano; pochissimi de' superstiti l'agone teatrale tuttora salutavano. Mute erano le cetre d'oro dei Paisielli, degli Zingarelli, dei Fioravanti, dei Salieri, dei Paër, dei Portogallo. Il Winter, il Weigl, il Mayr percorrevano da soli fra i veterani, ma con dubbia sorte, quello stadio in cui tante corone avevan raccolto. Cherubini e Spontini, divenuti francesi, perduti erano per la musica italiana. Tra i giovani mostravansi scrittori di merito un Pavesi, un Farinelli, un Generali, un Coccia, un Nicolini, e qualche altro. Alimentavan questi le nostre speranze; ma, per dir vero, non bastavano ai nostri teatrali bisogni. Non già che mancassero d'ingegno, ma imbevuti di buon'ora delle vantate cantilene dei Piccinni, dei Paisielli, dei Cimarosa, dei Bertoni, e simili, già loro maestri, mal sapevano distaccarsene, e col mezzo di nuove cantilene l'attenzione risvegliare del pubblico. L'ossatura, l'andamento, il colore delle arie, dei *rondeaux*, dei duetti e dei pezzi concertati, erano ognora gli stessi di quarant'anni addietro. Tutt'al più cotesti giovani compositori, applicando con lodevole innesto al buon canto italiano l'elegante e succoso strumentale tedesco, ammantavano di nuove vesti delle membra invecchiate. Rade volte incontravasi nelle moderne composizioni quella novità di pensiere che, ove disgiunta non sia dalla bellezza e dalla convenienza, si è nelle cose della musica articolo di prima necessità. Diasi pur lode a chi è dovuta; ma si confessi che, senza il ritrovamento d'un nuovo stile, la creazione di nuove cantilene non era più possibile, a malgrado degli sforzi talor felici de' sullodati ingegni. Ciò ammesso, come impedire che il teatro italiano per musica non divenisse albergo talor del chiasso, regione talora de' sbadigli?

In questo stato di cose appare l'Orfeo Pesarese; spiega un novello sistema di melodie, e nell'impero dell'armonia *magnus ab integro seclorum nascitur ordo.* Al suonare improvviso dei non più intesi concerti, si popolano, si ravvivano, e fremon di giubilo le morte sale. La musica ripiglia lo scettro polveroso, e tanto nel serio che nel buffo la delizia ritorna della fortunata nazione, fatta per crearla e per goderla. Giovinetto ancora esce in campo Rossini, e con uno stile totalmente formato e totalmente suo, creatore si mostra d'un genere fiorito insieme e vigoroso. Un diluvio d'idee freschissime e nuove gli piovono dalla penna; riempie d'accidenti le sue partiture; profonde il cromatico, e passando ogni tratto da questo al diatonico,

con sorprendente disinvoltura fa sì che l'uno all'altro cresca forza e risalto, e di bella varietà si adornino le sue melodie. Mischia, quando gli torna, il drammatico, il pindarico, l'anacreontico con meravigliosa felicità: sparge di grazie, di fioretti, di bizzarrie e di bisticci curiosissimi le sue composizioni; la Verità tocca le corde della di lui cetra, e senti fremere l'enarmonica tempesta quando a terrore e spavento le effigia, le scuote, e coi proprii loro modi ed accenti parlar fa le passioni diverse, e le turbazioni dell'animo palesarsi. Egli con espressivi salti di settima ti porge l'acuto gemere dell'affanno, e così li trasporti imita della gioia e dell'amor contento cogli enfatici salti di ottava e di decima. Questi salti, ripetendosi spesso anche senza drammatica ragione, divennero un vezzo caratteristico del suo stile. I suoi strumenti hanno un'anima, un sentimento, una vita, talchè discorrono fra di loro, e conversano col cantante, cui rispondono talora, e talvolta fan eco. Questo conversare degli strumenti, ed il continuo echeggiare de' passi, che da uno strumento all'altro varcando, vengono fin quattro volte di seguito ripetuti, è uno de' caratteri distintivi della rossiniana musica, e non è a dirsi di quanta amabilità le consperga ed infiori. Più marcato ed efficace in lei divenuta il chiaro-scuro per l'uso continuo che fa il Rossini de' piani e de' forti, ch'egli spinge al maggior grado d'estensione; egli è il Rembrand, il Caravaggio de' pittori per musica. I suoi crescendo sono svariati, nuovi, e d'indicibile effetto. Mi rammentano quel famoso del Jommelli, che verso la metà del secolo p. p. in un'*ouverture* colpì tanto al teatro di Corte i nostri milanesi. Fanciullo ancora, io sentiva ridire dai professori come cosa memoranda quel crescendo inusitato, che forse fu il primo crescendo sfogato che tentassero le orchestre, e però fu sì efficace.

Dal fin qui detto ne risulta spesso una forza e sublimità tale di espressione nella musica di costui, che la più vera e seducente non s'udì mai, nè credo potrebbesi ideare, stante il sistema di musica adottato ora generalmente in Europa. Di quante citazioni non dovrei io qui infarcire questa mia, se a tutt'altri scrivessi che a voi, che a mente m'avete tanti capilavori d'espressione di questo compositore! A convincimento degli ostinati ma pochi diffidenti, di cui non va mai priva la più splendida verità, mi basterà il rammentare, a que' che hanno orecchio e buon gusto di musica, il duetto fra Otello e Rodrigo, in cui si sfidano a singolar certame i due rivali, e chiederò a chicchessiasi quale sia più d'ammirarsi in quel pezzo sublime: se la bellezza del canto, o l'energia della espressione? Rammenterò l'altro duetto

de' due amanti del *Tancredi*, e quello dell'*Aureliano in Palmira*, che un vivente celebre maestro in Vienna non ebbe difficoltà di chiamare il più bel duetto del mondo. Come rammenterò il quintetto della *Cenerentola*, ed in fatto di musica buffa il duetto del tenore e del basso nell'*Italiana in Algeri*, saporitissimo e di una verità impareggiabile? E così il primo finale del *Tancredi*, e l'ebbrifestante coro primo della *Gazza ladra*, e vari del suddetto *Tancredi*, della *Donna del Lago*, dell'*Otello*, ecc., ecc., ed il supplichevole del *Mosè*, che tanto a divozione compone gli animi di chi l'ascolta, e che ripetere di lui si potrebbe ciò che l'abate Arnaud diceva di un coro di Gluck: « *Sur ce cœur là ou battiroit una Réligion* ». E tante arie e tanti altri pezzi d'ogni genere espressivissimi, senza contare quelli di questa *Zelmira*, ne' quali la musica del Rossini è una melodica declamazione, nel mentre ch'è insieme il più gradevole canto che udir si possa. Dove il Rossini non è Rossini che esprime, ma soltanto il Rossini che canta, non lo approvo; ma gli perdono pel fisico piacere che mai sempre m'arreca colla sua melodia.

Progredendo nel rilevare le esimie qualità del suo stile, io pur dirò che voi ritrovate in esso una varietà, un lusso di cadenza così sorprendente che autore mai non ne sfoggiò altrettante. Egli è in ciò veramente meraviglioso. Queste cadenze sono di solito ne' pezzi d'impegno. Novità poi, lusso e dovizia di cadenze, quante ne volete. Queste sono di solito ritardate da finte transazioni enarmoniche, che, rinvigorendo ed impinguando l'armonia, producono un piacere indicibile, allorchè, dileguandosi la dissonanza, nella desiata cadenza si vanno a risolvere. Così usava l'Haydn, talvolta; ma il Rossini ne fe' parte integrante del suo stile in cui, badate bene, tutto non è nuovo, ma nuovo n'è il tutto. In mezzo a questi ed altri molti artifici che il carattere dello stile rossiniano ci additano, la qualità essenziale, cui i quattro quinti si debbono della sua magica forza, si è la bellezza, la dolcezza, la spontaneità e la novità del canto. La vaga, l'amabile cantilena è l'Anson del musico mare, e del mar vero. Essa fa ben tosto il giro della terra, abborda a tutti i lidi, entra in tutti i porti, ed odonsi allo stesso tempo echeggiare nelle vie di Calcutta le melodie che risuonano per quelle di Napoli, di Londra, di Cadice, di Vienna, di Filadelfia, di Pietroburgo, ecc. Dove non giunsero *I tanti palpiti* di Rossini? Dove, a' suoi giorni, l'*Io son Lindoro*, e *Nel cor più non mi sento* di Paisiello, e l'*Ombra adorata, aspetta*, di Zingarelli. Tanto è vero, e ne fremano pure gli armonisti arrabbiati, che l'onnipotenza della musica non istà negli accordi e sian pur essi

dottissimi, ma nella melodia. Gli accordi si rimangono nell'orchestra; la cantilena fa il giro del mondo. Nuda e leggiadra siccome Venere scorre l'Oceano da sola, e sottomette la terra alle irresistibili sue attrattive. La natura ha un linguaggio solo pei popoli civilizzati (voglio dire per quei popoli, in cui la barbarie non ha le voci della natura soffocate o guaste); quando essa apre bocca, e parla la sua lingua, tutti la intendono, tutti pendono incantati dal divino suo labbro. Che se poi l'amabile linguaggio della natura ha una tinta di novità, il lecco desiato di non più sentite idee, se si discosta dalle fritte e rifritte le migliaia e migliaia di volte, allora, aggiungendosi all'intrinseca bellezza della cantilena il fascino del meraviglioso, che dalle nuove cose è inseparabile, l'effetto il più prodigioso non può mancare. Il mondo si scuote, si commove, s'accende al suonare delle insolite melodie, e si dà vinto.

GIUSEPPE CARPANI.

Fisonomia e caratteri dell'arte rossiniana.

Il gusto del giovane compositore venne formandosi fuori da ogni sistema propriamente detto: nei teatri, nelle chiese; ed il suo stile trasse origine e sviluppo dall'audizione e dallo studio diretto delle opere dei migliori maestri. A questa libertà d'indirizzo e d'impressioni, secondata dalla sua natura, egli dovette, in gran parte, quella spontaneità, quel calore, quell'abbondanza d'idee, che si notano, sin dai primi saggi, nella sua musica.

Sciolto dalle pastoie di qualsiasi sistema, il Rossini si abbandona liberamente a tutto l'ardore della propria fantasia e segue senza esitazione le ispirazioni del suo cuore. In questo compositore esuberante di vita e di idee, che profondeva melodie a piene mani e, non curando viete regole e antiche norme, aveva sempre pronte nuove ed ardite modulazioni, inaspettati passaggi di tono, e che, contrariamente alla tradizione italiana, osava dare, all'uso tedesco, tanta parte all'orchestra nell'opera, gli ammiratori del melodramma settecentistico videro il rivoluzionario, e, per contrapposto al Cimarosa ed al Paisiello, detti *classici*, il *romantico*, anzi, « il corifeo dei romantici », come si legge più volte negli scritti dei critici d'allora, nei quali il Rossini vien chiamato « il Marini, l'Achillini della musica » condannandosi « l'intemperanza del suo stile ditirambico, più intento a disordinare l'orecchio che a penetrare nel cuore ».

Ma, oggi, come dovrà esser giudicato, a questo riguardo, il Pesarese?

È naturale che il Rossini, data la sua squisita sensibilità, non abbia potuto sottrarsi completamente all'influenza del movimento romantico, avendo iniziato la sua carriera teatrale proprio nel momento in cui questa tendenza letteraria ed artistica aveva preso piede e sviluppo (sia pure con manifestazioni assai diverse nella forma e nella sostanza dal romanticismo nordico) anche in Italia. Lo attestano specialmente le sue opere giovanili nel genere serio e di mezzo carattere, sino al *Tancredi* incluso; anche il fatto che tra i più caldi e sinceri ammiratori di quelle opere si schierarono il Berchet, uno degli apostoli del nostro romanticismo letterario, il Byron e lo Stendhal è abbastanza significativo. Senonchè a me sembra che tale influenza sia più che altro superficiale e ristretta a certe movenze sentimentali (1).

Certo, bisogna convenire che la lira del Pesarese non è insensibile al misterioso linguaggio della natura (*Donna del lago, Tell*), che non le fanno difetto momenti di languido abbandono e slanci di passione (*Armida, Ricciardo e Zoraide*), accenti di tenero amore (*Demetrio e Polibio, Inganno felice, Tancredi*, preludio e romanza di Matilde nel *Tell*) e persino di cupa tristezza (canto del gondoliero nell'*Otello*, coro interno delle donne nel *Ricciardo e Zoraide*). Ma ciò è ben lontano dallo spirito del vero romanticismo (quello, ad esempio, del Weber e del Meyerbeer, per limitarsi ai contemporanei del Rossini). Nè devono trarre in inganno i titoli di certe sue opere ed il fatto che egli aveva risoluto di musicare il *Faust;* il romanticismo non consiste nella scelta del soggetto, ma nel modo di trattarlo, cioè nella maniera di sentire e di esprimersi dell'artista. Ora, molte caratteristiche della maniera di sentire e di esprimersi particolare al Rossini sono, per l'appunto, in perfetto contrasto con certe tendenze del romanticismo propriamente detto: anima prettamente latina, il Pesarese non ama il fantastico ed ha in uggia « le diavolerie e le stravaganze sceniche »; rifugge ugualmente e dalle svenevolezze e dall'enfasi; possiede in alto grado il senso della misura

---

(1) La questione fu toccata, molti anni or sono, dall'illustre prof. Guido Mazzoni (*Rossini classico e romantico,* in « Onoranze fiorentine a G. R. », 1902) e recentemente da due valorosi nostri storici della musica: i proff. Andrea della Corte (*Disegno storico dell'arte musicale,* 1926) e Guido Pannain (nella recensione, ch'egli fece, del bel lavoro del Della Corte nel fasc. 1° dell'annata XXXIV della « Rivista musicale italiana »). (*Nota dell'A.*).

e dell'equilibrio; non conosce nebbie nè tempeste. Quindi mi sembra di poter concludere che l'intima essenza, il fondo della musica rossiniana, parto di una fantasia nemica delle esagerazioni, delle astrazioni e delle nebulosità, nutrita, sin dagl'inizi, di Haydn e Mozart, è di natura prevalentemente classica. E *classico* si chiamò egli stesso in una lettera diretta, nel 1854, ad un nobile amatore ungherese.

Naturalmente, la maniera di scrivere del Rossini, nelle sue prime opere, non si differenzia gran che da quella dei suoi immediati predecessori della scuola italiana, che, in fondo, era sempre la napoletana, rinsanguata coll'innesto dello strumentale mozartiano. Però egli non tardò molto ad incamminarsi per una propria via e a mettere in vista la sua personalità, che già comincia a delinearsi nell'*Inganno felice*, per manifestarsi più chiaramente nel *Tancredi*.

Umanità, olimpica serenità, facilità d'ispirazione, freschezza ed esuberanza di vena, vivacità e movimento, versatilità meravigliosa, sono le principali caratteristiche di questa personalità.

La musica rossiniana è sempre serena, il suo linguaggio sempre chiaro ed equilibrato: non melodie dall'andamento nervoso, dal ritmo stravagante, inafferrabile; non modulazioni tormentose; non perorazioni rettoriche. Sincera espressione del sentimento dell'autore, questa musica sgorga dalla sua vena scevra da qualsiasi esagerazione od artificio: facile senza cadere nel volgare, semplice senza riuscire frivola o sciatta, maestosa ma non mai tronfia, calda ma non mai violenta. Tutta la scena della congiura del Rutli, nel *Tell*, si svolge senza che un soffio di collera, un grido di furore ne alteri la solennità quasi religiosa; e così, nel temporale della sinfonia della stessa opera, mentre si descrive con meravigliosa efficacia l'infuriar degli elementi della natura, nè l'orecchio viene offeso da durezze o stranezze armoniche, nè l'animo da fremiti di orrore. Per conseguenza uno degli effetti immediati dell'udizione della musica rossiniana è un senso di sollievo, di riposo e di letizia, che infonde nell'animo dell'ascoltatore.

Un altro attributo della musica rossiniana è la spontaneità. Al contrario della musa spontiniana e meyerbeeriana, che, per infervorarsi, aveva spesso bisogno di stimolo, ed operava lentamente e con continui ritocchi; al contrario di quella di altri compositori, che solo in certi momenti ed in certe condizioni di spirito o di ambiente suole risvegliarsi, la musa del Pesarese era sempre desta e pronta. Uniti alla straordinaria facilità di vena, si notano nella musica ros-

siniana una vivacità ed un movimento sino allora sconosciuti. A conferirle questa caratteristica contribuisce efficacemente il frequente uso delle terzine e dei ritmi e tempi veloci.

V'è poi una qualità, che distingue il genio rossiniano da quello di tutti gli altri compositori che lo precedettero e lo seguirono; ed è la sua meravigliosa versatilità. Chi getta uno sguardo su l'elenco delle opere di Gioacchino Rossini rimane stupefatto dinanzi a tanta varietà d'immaginazione creatrice. Il solo Mozart gli si avvicina per questo riguardo. Di solito, ogni compositore ha una speciale maniera di scrivere, dalla quale non può allontanarsi senza sforzo, e certe abitudini, di cui non riesce a spogliarsi senza fatica. Il Pesarese invece, con meravigliosa scioltezza di tocco, trattò la tragedia con l'*Otello*, l'oratorio col *Mosè*, l'epopea col *Tell*, con la *Gazza ladra* il dramma borghese, l'opera fantastica coll'*Armida*, la romantica con la *Donna del Lago*, con la *Pietra del paragone* la commedia di mezzo carattere, coll'*Italiana in Algeri*, il *Barbiere*, la *Cenerentola* e il *Conte Ory* l'opera comica (e in quattro diverse maniere), con le *Soirées* la musica da camera, la sacra con lo *Stabat* e la *Petite Messe*, la strumentale con le *Ouvertures:* e ciascuno dei diversi generi egli trattò con tale eccellenza, che uno solo sarebbe bastato alla sua gloria. Egli toccò tutte le corde del cuore umano.

È vero che il Pesarese, al pari del Mozart, non conobbe le tempeste della passione, ma s'ingannano coloro (e son molti) i quali affermano che alla sua lira mancò la corda dell'amore e ch'egli rarissimamente la toccò. Non è l'amore violento, smanioso, nè quello trascendentale dei romantici; è l'amor tenero, delicato, talvolta anche acceso, ma che mai non trasmoda.

Rilevanti furono le modificazioni e le innovazioni formali che il Rossini portò, a grado a grado, nei vari elementi costitutivi dell'opera italiana.

a) In Italia, prima di lui, si adoperava, di regola, nell'opera seria il recitativo *secco* e solo di tanto in tanto vi si univa l'*obbligato*. Il Rossini, fin dal *Tancredi*, allo scopo di rendere più rapida l'azione scenica, cominciò ad accorciare notevolmente il *secco* e a far maggior uso dell'*obbligato*; accentuò questa tendenza ancor più nell'*Aureliano*, finchè nella *Elisabetta* abolì del tutto il *secco*. Un passo più innanzi fece nell'*Otello*, dove l'accompagnamento dell'*obbligato* è affidato non ai soli archi, come quasi sempre avviene nell'*Elisabetta*, ma ad una tale varietà d'istrumenti, che lo rende più interessante.

D'allora in poi egli non adoperò più il *secco* nell'opera seria. Fatta eccezione per qualche opera scritta in gran fretta o di mala voglia, il Rossini trattò sempre con cura il recitativo, che venne gradatamente perfezionando nei riguardi dell'espressione drammatica.

b) L'aria rossiniana, nelle opere scritte in Italia, si presenta sotto due forme principali: quella di semplice *cavatina*, che comincia, di solito, in tempo lento (*Largo, Andante, Moderato*) per poi trasformarsi in una vivace *cabaletta*, ripetuta alcune volte; quella composta, cioè unita al coro, il quale talora rinforza il canto nella chiusa, tal altra procura al cantante una pausa di riposo. Questa regolarità ritmica, che conferisce al motivo una speciale chiarezza e permette all'uditore di comprenderlo subito e di ritenerlo facilmente a memoria, è un altro dei principali fattori della popolarità acquistata con tanta prestezza dalla musica rossiniana.

c) Le forme dei duetti, terzetti, quartetti, ecc. nelle opere composte per il pubblico italiano, sono, presso a poco, le stesse, che il Maestro aveva ereditate dai suoi immediati predecessori, ma ringiovanite ed avvivate dalla sua fervida fantasia, rese più attraenti dal vivace colorito strumentale e più interessanti dal largo ed ingegnoso sviluppo dei pensieri melodici. La forma preferita è quella dello *pseudocanone*: un pezzo a più voci, in cui ciascuna di esse eseguisce successivamente lo stesso motivo, mentre le altre contrappuntano o armonizzano.

Una cura speciale pose il Rossini nella composizione dei concertati. Nel maneggio e nella combinazione delle voci egli ebbe pochi rivali. Fin dalle prime opere si rivela la sua natura polifonica. Continuatore, in questo, dello Spontini, aumentò lo sfoggio delle masse corali nei suoi esuberanti pezzi d'insieme e nei suoi magnifici cori dalle ampie linee, destinati allo svolgimento delle principali situazioni drammatiche, concertati e cori, che servirono poi di modello al Meyerbeer, all'Halévy e a molti altri. In molte opere rossiniane trovasi, intercalato nei concertati, un pezzo a sole voci, senza accompagnamento. Anche nell'uso di questo espediente il Pesarese era stato preceduto da altri maestri; ma, secondo il solito, egli eclissò, anche in questo, i suoi predecessori e diede alla composizione un altro carattere, più espressivo, ed una veste nuova, più smagliante e squisitamente artistica.

GIUSEPPE RADICIOTTI.

Paganini e Liszt.

Allorchè Paganini pose per la prima volta il piede nella capitale francese (1831) era già allo zenith della sua fama europea. Una minacciosa nube aduggiava in quel tempo il cielo parigino: i cittadini atterriti si spargevano il capo di cenere, e perfino le passioni scatenatesi durante gli ultimi giorni di luglio parevano sopite per un istante. Il flagello asiatico, il colera, si era introdotto nella città, ed in nessun modo la scienza aveva ancora saputo domare quell'ospite crudele e terribilmente minaccioso. Gli animi erano turbati, pieni di spavento e di lutto. Intanto il celebratissimo virtuoso italiano entrava in Parigi col suo violino sotto il braccio; il 9 marzo 1831 quell'uomo secco e spettrale, dallo sguardo demoniaco, si presentava nella sala del *Grand Opéra* davanti ad un pubblico di eletta aristocrazia, di artisti di prim'ordine e di amatori dell'arte. Già commosso per la gravezza dell'ora, eccitato anche dalla strana oscurità intorno al passato dell'artista, oscurità che si diceva celasse meravigliose avventure e perfino delitti, questo pubblico attendeva con ansia il primo colpo d'archetto; avrebbe esso strappato il velo di mistero che circondava il violinista? Nella sala, un silenzio assoluto. Paganini finalmente cominciò a suonare. E col suo suono incatenò le fantasie ed i cuori degli astanti. Ognuno scordava la morte che forse non vista aleggiava intorno, dimenticava il tenebroso passato dell'artista: tutta l'anima era protesa a udire i suoni che l'uomo straordinario suscitava dal suo istrumento.

Non era più la maniera che si era soliti a sentire. Per dirla con le parole di Léon Escudier, il violino risuonava «ironico e beffardo come il *Don Giovanni* di Byron, fantastico e ghiribizzoso come una scena notturna di Hoffmann, melanconico e sognante come una lirica di Lamartine, selvaggio e ardente come una maledizione di Dante, e pur dolce e tenero come le melodie di Schubert». Non era il solito giuoco, non erano le forme sonore, quali i virtuosi avevano finora usato porgere al mondo musicale: era l'immediatezza del sentimento che si effondeva nel suono e vi si incarnava, era l'Io stesso dell'artista con tutta la sua più intima vita; era lo svolgimento vivo di un quadro drammatico, nascente in quello stesso istante ed evolventesi davanti agli uditori con verità commovente, un quadro drammatico insomma quale si conosceva già sulle

scene attraverso l'arte della Malibran, ma non era ancora penetrato nell'arte strumentale esecutiva. L'artista rompeva col suo potere la barriera che separava l'antico mondo da un nuovo; sul virtuosismo vuoto e freddo trionfava il demone dell'ispirazione.

L'effetto elettrizzante che Paganini otteneva col suo violino potrebbe sembrare quasi incredibile alle nuove generazioni, checchè ne dicano gli annali della musica, se questo miracolo non si fosse in seguito ripetuto più grande, per ben dieci anni, all'apparire di un altro virtuoso, tanto da parere quello soltanto un preludio di questo. Ma fino ad allora nessun virtuoso aveva destato a Parigi entusiasmo e frenesia come Paganini; anche ammettendo che le speciali circostanze degli spiriti vi contribuissero, i prodigi di quell'artista che superava incredibilmente ogni altro virtuoso erano grandi abbastanza per eccitare la fantasia di tutti, anche senza quello sfondo drammatico. La folla era come trascinata: ma anche gli artisti, anche i maggiori fra essi, ne subivano il magico potere. Si dice che lo spregiudicato Rossini ne ricevesse una sensazione di paura e di passione, e che Meyerbeer abbia seguito passo per passo il violinista per tutta l'Europa, cercando di scoprire il segreto di quel genio fenomenale.

Fra gli uditori parigini del bizzarro italiano si trovava pure il virtuoso destinato a respingerlo nell'ombra con la sua fama insuperabile e con la diversità del suo carattere: il giovine Franz Liszt. Udendo la meravigliosa esecuzione, Liszt si sentì come tocco da una verga magica: rapito, stordito, come in un istante di chiaroveggenza, egli non potè trattenersi dal gridare di gioia e di dolore; era quello il sogno dell'anima sua, quello ch'egli aveva inseguito e vagheggiato senza poter raggiungerlo. Ora lo vedeva realizzato davanti a sè: ed in quel momento si sentiva accendere dall'ardore della volontà.

Fino ad allora Liszt aveva vagato, senza una meta ben chiara, solo seguendo l'impulso oscuro dello spirito; le fila della sua evoluzione artistica erano state rotte dalla morte prematura di suo padre, e senz'altra guida che l'istinto (*un instinct secret me tourmente*), si era abbandonato alle suggestioni più diverse, ma sempre senza uno scopo artistico ben determinato. Ed ora, fulmineamente, l'esempio di Paganini veniva a porlo sulla buona via ed a ridonargli il filo smarrito. Paganini lacerava l'ultimo velo fra lui e la sua vocazione artistica. Le idee venutegli dai Sansimoniani acquistavano una forma positiva: « Intesa così, diceva a se stesso, l'opera d'arte può diven-

tare una lingua universale e le arti esecutive possono risolvere uno dei problemi della civiltà. L'opera d'arte deve sprofondarsi nell'animo dell'artista esecutore, per rinascere attraverso a lui nel fuoco del sentimento immediato. Non la forma deve risuonare: deve parlare lo spirito! Perciò il virtuoso è il gran sacerdote della Bellezza, sulle cui labbra la lettera morta acquista vita, e la cui voce annunzia i misteri dell'arte ».

Lo stile di Paganini aveva attizzato nel suo genio la scintilla di Prometeo, rendendola fiammeggiante. Ciò che i poeti del tempo si sforzavano di realizzare nell'opera letteraria, la libertà della forma e del contenuto, egli lo trovava qui nel campo esecutivo musicale. Tuttavia non gli sfuggivano nè i difetti nè l'unilaterale cultura del grande violinista; tali manchevolezze egli giudicava in confronto con l'idèale di perfezione artistica dal quale egli stesso era animato. La brillante descrizione di Léon Escudier tace questi difetti, e tacendo li denunzia: è un bellissimo quadro della retorica di un virtuoso di musica; il quale è l'antitesi del demoniaco, privo di quell'alto sentimento che può vincere il demonico o dissolverlo, incapace di trasfigurarsi divinamente. Queste eran le corde che tacevano sotto l'arco di Paganini, quelle che più tardi avrebbero dato un suono purissimo sotto la mano del suo mirabile erede.

Liszt sentì e riconobbe la lacuna fra la tecnica di Paganini e la sua cultura morale; dominato dalla nuova prospettiva tecnica e spirituale, che si apriva all'arte esecutiva sollevandola all'altezza dell'arte creativa, egli provava tuttavia una ripugnanza per l'assenza di cultura generale e di idealità, che privava l'arte di Paganini della più bella corona; si accorgeva che il punto di partenza e lo scopo di quell'arte era un gretto egoismo, come più tardi benignamente egli stesso chiamò la ingenerosità, l'invidia, l'avarizia di Paganini; egli sentiva in se stesso i limiti dell'influenza che il violinista esercitava su di lui, vedeva la missione umana dell'artista e comprendeva che la cultura umana è inscindibile da quella artistica, e che l'uomo grande è la necessaria condizione per il grande artista, e si ripeteva la nobile ed altera parola: *génie oblige*. Questo motto, di cui parleremo ancora, dimostra quanto fosse profonda, accanto all'impressione artistica di Paganini su Liszt, anche l'efficacia umana, ma assolutamente in direzione opposta.

Eccitato, impaziente, quasi vittorioso della nuova esperienza, Liszt, udito Paganini, ritornò al suo istrumento. Ormai lo si vedeva di rado: mai come concertista in pubblico; solo sua madre assisteva

in silenzio al lavoro indefesso ed alla costante applicazione con cui egli si temprava le ali, come il fabbro Wieland. Egli, che fin da fanciullo era salito sulle cime del Parnaso virtuosistico, sedeva fin sei ore di seguito al pianoforte, e faceva esercizi; si addestrava nella lingua del suo spirito e ne creava la tecnica: i prodigi di Paganini scioglievano il volo ai suoi. Certamente, suonare su di un solo tasto, come Paganini su di una sola corda, non era possibile; egli però non mirava a questo, sebbene, volendo, avrebbe potuto suonare con un dito solo, se non su di una corda sola, poichè in quel tempo sembrava avesse fatto delle sue dita, si può dire, altrettanti pianisti: ciascun dito aveva acquistato una velocità, una indipendenza e sicurezza che nessun virtuoso poteva vantare uguale. Non è improbabile che i famosi pezzi di Paganini sulla quarta corda lo spingessero a cimentarsi in simili acrobatismi, giacchè Liszt facilmente si accendeva davanti alle abilità altrui.

L'influenza esercitata da Paganini sulla tecnica di Liszt può studiarsi anche attraverso i lavori del periodo parigino; vi si può scoprire perfino la relazione esistente fra la tecnica violinistica dell'uno e la maniera pianistica dell'altro.

Appunto verso il tempo in cui il violinista fascinatore per la prima volta entrava in Parigi, erano usciti i suoi *24 Capricci per violino solo, composti e dedicati agli artisti*, ed i virtuosi li ricercavano avidamente, sperando trovarvi svelato il segreto del loro creatore; anche Liszt li percorreva con gli occhi cupidi, e le sue dita correvano, cercando di realizzarli sulla tastiera. Le volate, i salti, gli arpeggi, le note doppie prodigati da Paganini in copia ed in forme non mai vedute e così lontani ed ostici per la digitazione sul pianoforte, non sembravano spaventare la mano del giovane virtuoso, mano nient'affatto estesa (afferrava appena una nona), ma delicata e ben fatta, avvezza alla musica classica. Mentre tentava sulla tastiera le acrobazie violinistiche, Liszt fece una grande scoperta: anche la sua piccola mano avrebbe potuto, con l'esercizio, superare grandi difficoltà, e perfino raggiungere le larghe posizioni. Aveva trovato la via di una nuova tecnica del giuoco pianistico. Il punto di partenza consisteva nell'educare l'estensibilità e la elasticità della mano, per dominare, accanto agli accordi stretti e alle moderate figure della musica classica, anche le posizioni late della moderna, e pertanto da una parte accrescere mirabilmente la bellezza e l'intensità del suono, dall'altra perfezionare moltissimo lo stile pianistico: ecco la scoperta di Liszt attraverso Paganini, sulle basi della quale egli

riuscì ad ampliare la potenza espressiva del pianoforte fino ai confini dell'esprimibile musicalmente.

Ma i *Capricci* di Paganini lo portarono anche ad arricchire la musica specificamente pianistica, giacchè per esercitare la mano, egli cominciò a trascriverli per pianoforte; al suo finissimo senso dell'individualità di ciascun istrumento ripugnava però di riprodurli semplicemente nota per nota, a danno del carattere originale e senza vantaggio per il pianoforte; eppure allora non si sapeva far altro che trascrivere materialmente, senza riguardo per la natura dello strumento. Liszt creò una maniera nuova. Mentre nella sua immaginazione il quadro sonoro viveva quale egli lo aveva udito da Paganini, sul violino, la fantasia lo ricreava, mettendo il pianoforte al posto del violino: il quadro violinistico diventava un quadro pianistico, ma il primo non perdeva perciò l'individualità caratteristica delle sue linee, nè il secondo rimaneva una copia morta. Con i *Capricci* paganiniani Liszt fece i suoi primi esperimenti di trascrizione, forma che sotto le sue mani divenne un nuovo magnifico campo per la fantasia musicale; essi furono anche il primo passo verso le grandiose trascrizioni di lavori orchestrali e le immortali trascrizioni di *lieder* sul pianoforte.

Le due scoperte della tecnica nuova attraverso i *Capricci* per violino trovarono applicazione immediata in un lavoro al quale Liszt si accinse con grande energia. La sinfonia di Berlioz *Episode de la vie d'un artiste* era stata eseguita per la seconda volta in un concerto del Conservatorio nel 1832; nell'entusiasmo per questa superba creazione, che apriva nuove vie allo stile sinfonico, e portava fin nei minimi particolari l'impronta del sublime nel meraviglioso, Liszt concepì il desiderio di trascriverla per pianoforte, e tosto si pose all'opera. Sotto quell'impulso vigoroso anche le sue rare qualità tecniche si risvegliavano: egli sentiva nelle sue dita un'intiera orchestra e la sua esecuzione rievocava fedelmente sia le sonorità delle masse strumentali come il timbro individuale dei soli; man mano che procedeva nel lavoro egli acquistava una destrezza fino ad allora non mai raggiunta. Finita l'opera grandiosa, si può ben dire che il giovane Wieland avesse forgiato le proprie ali: nuovi orizzonti gli si aprivano al volo, anche nel campo delle trascrizioni dall'orchestra. I *Capricci per violino* di Paganini hanno perciò dato a Liszt la spinta a scoprire la moderna tecnica del gioco pianistico, eccitandolo ad avventurarsi in una regione sconosciuta: nella trascrizione moderna.

Tuttavia, sebbene Liszt perseguisse l'ideale della maestria e della scioltezza di Paganini e lo realizzasse sul proprio strumento in grado prodigioso, non se lo propose mai quale scopo dell'arte, nemmeno in gioventù, quando l'uomo è inclinato a scambiare il brillante esteriore per verità interiore; egli non si presentò mai al pubblico di un concerto con pezzi di pura bravura. Aveva diciassette anni, e detestava cordialmente la famosa sonata di Kalkbrenner per la mano sinistra (*pour la main gauche principale*), tanto che, venuto a visitarlo nel 1828 W. von Lenz, e volendo questi sonargliela, per abbagliarlo, Liszt rifiutò senz'altro di ascoltare, e gli gridò sdegnato: « Non voglio udirla, non voglio e non devo saperne nulla ». Perchè Liszt non perseguiva l'abilità tecnica per se stessa, ma in quanto linguaggio dello spirito; egli voleva giungere a tanta altezza di espressione che la tecnica si piegasse docilmente ai movimenti più delicati della sua vita interiore, e diventasse un mezzo adeguato allo scopo: alla comunicazione del contenuto artistico.

Franz Liszt è divenuto perciò il primo eroe dell'arte pianistica moderna e l'iniziatore di una nuova epoca in questo campo.

Se la genialità di Paganini come violinista era stata la scintilla che aveva acceso il genio pianistico di Liszt, una impressione non meno forte gli avevano prodotto le qualità umane di lui, ma questa in senso negativo. L'assenza di umana dignità in Paganini lo urtava, destando in lui una antipatia, dalla quale la sua nobilissima natura si sentiva spinta sempre più in alto. La sua simpatia per l'umanità si sentiva dolorosamente sfiorata da quell'essere tanto ricco d'ingegno e tanto povero di amore, che recava in sè, come nessun altro musicista, una contraddizione stridente: una rigogliosa natura musicale accanto ad una spaventosa aridità di sentimento umano! Un simile contrasto non poteva mancar di colpire, e non superficialmente, il suo spirito giovane, generoso, commosso appunto dalla forza artistica di quell'uomo enigmatico e fenomenale; tanta bruttezza morale ed estetica eccitava l'ardore di Liszt per il buono ed il bello, e rafforzava il suo convincimento che la bellezza artistica non è disgiungibile dalla bellezza morale, anzi la presuppone. Egli si proponeva di foggiar se stesso secondo il suo ideale di bellezza e di nobiltà spirituale.

Quanto profonde e durevoli fossero le impressioni ricevute da Paganini, lo dimostra l'articolo che Liszt dedicò nel 1841 al re dei virtuosi, morto appunto il 27 di marzo di quell'anno; solo chi aveva compreso a fondo l'essenza di Paganini, ammirandone per affinità

artistica le eminenti doti musicali e deplorandone intimamente il « gretto egoismo », poteva parlare così di colui che da poco aveva chiuso gli occhi. Liszt si trovava allora a Londra per una serie di concerti, ma nè le emozioni nè il turbinìo della vita mondana poterono attutire la commozione suscitata dalla notizia di quella morte: con Paganini era scesa nel sepolcro una creatura specialmente designata a dar voci alla comunicazione musicale, ma rimasta chiusa agli ideali veri dell'arte e degli artisti; una individualità che aveva trascinato i suoi contemporanei al culmine degli entusiasmi, ma senza meritarsi, nell'ora della morte, una lacrima di amore e di gratitudine. Tutte le esperienze spirituali che Liszt aveva ricevuto da lui, il demoniaco furore che lo aveva rapito giovinetto, l'angustia spirituale ed umana che lo aveva offeso e pur lo aveva spinto a coltivare il suo opposto ideale, tutto ritornava inesorabilmente davanti al suo spirito, e tanto più imponente in quanto egli stesso era avviato per il cammino nel quale Paganini aveva conseguito una gloria ormai già superiore alla sua stessa personalità: il cammino del virtuosismo.

Egli scrisse l'articolo come sfogo della sua commozione; tuttavia, nè il sincero riconoscimento dei meriti artistici di Paganini, nè l'uso generale di tacere, presso il sepolcro, i difetti, per lasciar dominare solo i pregi, potevano velare la verità sul carattere umano dello scomparso violinista. Dal *deficit* di Paganini egli traeva l'ideale del futuro « artista principe », quale l'aveva intraveduto in colui che non era più, quale era divenuto per lui, con gli anni, verità interiore. Nuovo esempio di necrologia elevata e serena, necrologia che diveniva insieme il monumento dell'idealità di Liszt stesso ed un monito costante per gli artisti di oggi e di domani.

Di questo passo in cui si esprime l'ideale ardente di Liszt non vogliamo defraudare il lettore: non possiamo però scinderlo dal resto dell'articolo stesso, ogni parola del quale rispecchia l'interiorità e la grandezza spirituale di lui. Eccolo perciò qui tradotto nella sua integrità.

« Spenta è la fiamma vitale di Paganini e con essa uno di quei grandi afflati di natura, che la natura stessa pare ci voglia mandare soltanto per richiamarli ben presto; con essa è sparita una apparizione prodigiosa, quale il regno dell'arte ha veduto una sola volta, sin qui.

« L'altezza di questo genio non raggiunto e irraggiungibile esclude di per sè l'imitazione; nessuno ripasserà più sulle sue orme, nessuna gloria si porrà mai più a lato della sua gloria. Il suo nome sarà pronunziato senza confronto; dove si troverà un altro artista che possa vantarsi di una gloria così luminosa, di una

fama di dominatore riconosciutagli ad unanimità dal giudizio pubblico, che abbia costretto il pubblico a riconoscere una distanza infinita fra sè e tutti quelli che si sforzavano di imitarlo?

« Allorchè Paganini, quarantenne, apparve in pubblico armato del suo ingegno, ormai giunto alla massima perfezione raggiungibile, il mondo stupì come davanti ad una rivelazione soprannaturale. Così travolgente era l'entusiasmo che egli suscitava, così potente il fascino suo sopra la fantasia, che questa non sapeva restare nel dominio della realtà: ed allora si riaffacciavano le visioni di stregonerie e di incantesimi del medioevo, si ricollegava la magìa del suo gioco violinistico al suo passato misterioso, si voleva dare una ragione del suo genio inspiegabile mediante fatti più inspiegabili ancora, e poco mancava che si dicesse aver egli venduto l'anima al diavolo, e che la famosa quarta corda, ch'egli sapeva animare tanto straordinariamente, fosse attorta con i visceri della moglie da lui uccisa di propria mano.

« Egli percorse tutta l'Europa; la folla entusiasta profondeva l'oro ai suoi piedi e credeva di dare la massima ricompensa agli altri artisti di violino battezzandoli col nome di lui; vi erano perfino i Paganini del pianoforte, del contrabasso, della chitarra. I violinisti si crucciavano, cercando scoprire il suo segreto: si esercitavano col sudor della fronte in quelle difficoltà che egli superava scherzando, mentre essi appena riuscivano a strappare al pubblico un sorriso di compassione. Perciò l'ambizione di Paganini, se pure ne aveva una, poteva quietarsi nella rara soddisfazione di respirar le aure di cime non mai raggiunte, e senza che lo turbasse alcuna ingiustizia o indifferenza. Egli discende nel sepolcro come un sole, non oscurato dall'ombra di un erede alla sua gloria.

« Ma chi lo crederà, che non ne sia stato testimonio? Questo ingegno felice al quale il mondo prodigò quello che tanto sovente nega ai grandi, fama e denaro; quest'uomo a cui salivano le voci osannanti dell'umanità entusiasta, quest'uomo sfiorava l'anima della folla senza fondersi con essa; nessuno poteva indovinare i sentimenti che gli agitavano il cuore impenetrabile; il bagliore dorato della sua vita non illuminava nessun'altra vita, nessuna comunione di pensiero e di affetti lo legava ai suoi fratelli. Egli era desolatamente estraneo a tutte le inclinazioni ed a tutte le passioni, estraneo al suo stesso genio: giacchè il genio che è se non il sacerdozio che manifesta agli uomini la divinità?... Ora la divinità di Paganini non fu mai altra che il suo Io, tetro ed amaro.

« Solo con intima ripugnanza dico queste parole severe. A criticare un morto od esaltare un vivo è da spettarsi biasimo, lo so; so pure che sotto il pretesto di onorare la santità della tomba, nel giudicare un uomo, suol seguire alla menzogna di accusa altra menzogna di apoteosi; so che bisogna ad ogni costo addurre opere di bontà che sembrino bilanciare le imputazioni. Eppure, che cosa sono pochi esempi contro la testimonianza di tutta una vita? Le azioni degli uomini son gravate dalla loro ripercussione nel male come da quella nel bene. Perciò io domando, prendendo la parola « egoismo » in senso nè più stretto nè più vasto, ed applicandola piuttosto all'artista che all'uomo: Non fu l'egoismo angusto il punto di partenza e lo scopo finale di tutta l'attività di Paganini?

« Comunque sia, pace alla sua memoria! Egli fu grande. Ogni grandezza porta con sè la giustificazione dei propri errori; sappiamo noi a quale prezzo l'uomo conquisti la sua grandezza? Ed il vuoto che Paganini ha lasciato dopo di sè, sarà tanto presto colmato? E le cause prossime e lontane, grazie alle quali egli possedeva quella supremazia che io ben volentieri gli riconosco — sono esse tali che si possano rinnovare? La regale potestà artistica da lui guadagnata passerà mai in altre mani? Dobbiamo noi attenderci di nuovo un artista principe come Paganini?

« Io lo dico senza esitare; non sorgerà più un secondo Paganini. L'incontro miracoloso di un gigantesco ingegno con tutte le circostanze atte a prepararne l'apoteosi rimarrà un caso unico nella storia dell'arte; un artista che oggi volesse

batter la via di Paganini ed incantare gli spiriti ravvolgendosi nel mistero, non produrrebbe più alcuna sorpresa, e, pur ammettendo che possedesse un ingegno impareggiabile, il solo ricordo di Paganini basterebbe a farlo tacciare di ciarlatanismo e di plagio. Ed inoltre il pubblico di oggi vuole altro dall'artista, e questi può acquistare una fama ed un potere uguale solo per una via assolutamente opposta.

« Considerare l'arte non come facile mezzo di vantaggi egoistici e di sterile rinomanza, ma come forza simpatica, forza unificatrice degli uomini; educare la propria vita per questa eccelsa dignità che balena all'artista di genio come ideale; far ben capire agli artisti ciò che essi devono e possono; dominare l'opinione pubblica per mezzo della nobile superiorità di una vita piena di elevati ideali ed accendere e coltivare negli animi l'entusiasmo per il Bello, così vicino alla Bontà: ecco il còmpito che deve proporsi l'artista che si senta forte abbastanza per esser l'erede di Paganini.

« Còmpito difficile ma non impossibile. Le vie sono ampie ed aperte a ciascuno; chi si consacri al culto di una convinzione, di una coscienza è sicuro di trovar un'eco di simpatia nelle intelligenze. Noi tutti presentiamo una grande trasformazione dello stato sociale; senza esagerare l'importanza dell'artista, senza proclamarne, come spesso è accaduto, la missione, con parole ampollose, dobbiamo tuttavia aver ferma convinzione che anche all'artista la Provvidenza ha stabilito un posto nei suoi piani e che anch'esso è chiamato a collaborare alle nuove opere sublimi.

« Possa l'artista dell'avvenire rinunziare con lieto cuore alla funzione grettamente egoistica di cui Paganini, speriamo, fu l'ultimo e più splendido rappresentante; possa egli porre il suo fine in sè e non fuori di sè, e considerare la virtuosità un mezzo anzichè uno scopo; possa soprattutto non dimenticare giammai che, se si dice *noblesse oblige*, si deve dire altrettanto e più *génie oblige* ».

Il Genio obbliga! Ecco la sacra parola che guidava Liszt nelle sue opere di bontà, la divisa di tutta la sua vita. In quel momento il virtuoso non era più soltanto il cane ammaestrato Munito, come egli lo chiamò con amara ironia; la sua arte era il culto di una convinzione.

Il nome di Liszt è associato a quello di Paganini non solo per l'influenza che questi esercitò su di lui, ma anche per ben altra ragione; Liszt non rimase fermo ai tentativi di trascrizione dei *Capricci*, ma nel corso dell'anno seguente li rimaneggiò per pianoforte e li pubblicò sotto il titolo di *Studi di bravura sui Capricci per pianoforte di Paganini*; un capolavoro di trascrizione, che finora non ha trovato rivali. Egli rielaborò similmente il tema del Rondò *La Campanella* in forma di grande *Fantasia di Concerto per pianoforte*. Infine l'articolo su Paganini chiude la non grande ma preziosa letteratura di Liszt intorno al grande violinista.

LINA RAMANN.

Conclusioni verdiane.

Compiutasi in cinquantaquattro anni, l'evoluzione dello spirito, della mentalità, delle forme, di Verdi, sorprende per la essenzialità, non meno di quella, tanto rapida, di Rossini. Le opinioni possono contrastare, se le opere sorte nel mezzo del cammino rechino più dell'ultima la vera o la migliore immagine di lui. Certo è che le une e le altre provano un'entelechia mirabile quanto inconsueta. L'evoluzione fu pertanto discontinua. Sia stata colpa dei libretti o delle contingenze teatrali o vitali, sovente avvenne che a opere eccellenti, progressive, seguissero spartiti mediocri, retrogradi.

Come Bellini, e differendo dai predecessori e da molti contemporanei, compreso Donizetti, Verdi stette nell'àmbito dell'opera seria, o meglio del dramma umano considerato nella sua radice e nella sua finalità. L'opera comica, non solo quella edonistica, ma anche quella tenera e scherzosa, gli restò estranea. Il caso del giovanile *Un giorno di regno* è l'eccezione che conferma la regola. Il *Falstaff* è nella sua sostanza un dramma in veste di commedia. In ogni tempo e in ogni modo, più o meno felice, egli fu un drammaturgo, nel concetto che la vita sia esperienza e dolore, che l'arte non sia divertimento ma riflesso, interpretazione della vita, che dal dolore derivi la catarsi. Non pessimismo nè rinuncia, ma assaporamento delle passioni e redenzioni. Per questa essenza della sua drammaturgia, egli fu, senza teorizzamenti, romantico nel senso storico. E soprattutto un drammaturgo, piegando ogni elemento dell'arte alla concreta rappresentazione del dramma. Infine drammaturgo e romantico radicalmente italiano e ottocentesco, per la sensibilità, mentalità, cultura e forma, e nell'altezza della originalità chiuso più che aperto alle contemporanee influenze straniere, ma progressivo con le sue forze e con la riflessione. Questa s'esercitò, s'è detto, sulla vita, e dunque fu psicologo e osservatore, quindi cantore. Da ciò, dalla intensità dell'osservazione, della ricreazione e dell'espressione, il suo grande ottocentismo e la sua universale risonanza.

Le opere giovanili di Verdi non procedono da quella che in quegli anni era il culmine dell'arte italiana, il *Guglielmo Tell.* Recano, sì, reminiscenze formali di Rossini, di Bellini, di Donizetti, linguaggio comune, e sono tecnicamente rudimentali anche nel confronto con *I Puritani,* ma rivelano un cuore, un ritmo, un modo di guardare le cose e di dirle, che son del tutto personali. Il fremito, l'audacia,

l'immediatezza, son tali da far negligere le relazioni ambientali, e commuovere, travolgere. Dopo l'*Oberto conte di San Bonifacio*, *Nabucco* rivelava il temperamento dell'artista, che, schivo di finezze orchestrali e vocali, ma tutto teso nella rappresentazione delle persone, del popolo, una massa che ha un'anima sola e una voce sola, scolpisce, non leviga, tratteggia, non sfuma, e, come un popolare artista, lascia all'ascoltatore commosso la cura, facile per l'intensità della commozione, di completare ciò che egli non rifinì. I temi, i ritmi, le note martellate, le marcate accentazioni, le pause, le terzine, l'impetuosità intima del crescendo fonico e dinamico, anche l'enfasi e l'oratoria, sono gli elementi d'una musica, che vuol soltanto estrinsecare e cantare il dramma. Questa tecnica e questo spirito si ritrovano nelle opere seguenti più o meno ricche di pagine belle, *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, e l'altre fino all'*Attila* del '46. Ora è un personaggio, ora il coro, ora un terzetto, un finale; ciascun'opera ha qualcosa di ricordevole, un'efficacia non mai latente. Anche ciò che non ha ottenuto la compiuta espressione fa intendere la convinta intenzione.

La scelta del *Macbeth* shakespeariano, 1847, indica l'aspirazione al melodramma che può fare a meno del tenore, dell'intreccio amoroso, del duetto d'amore, del diversivo che svaga. Aspirazione non programmatica, ma derivante dal concetto d'un'arte sana, che in se medesima trova la ragion d'essere. Sur un libretto che, letterariamente deplorevole, è un mediocre sunto della tragedia originale, Verdi procedette mirando, come usava, al dramma, nè mutò sostanzialmente lo stile. Tuttavia l'elevazione del recitativo dalle maniere secche e spiccie all'arioso plastico, la cupa bellezza di alcune scene e discorsi, la maestà drammatica delle espansioni psicologiche, la tragicità di alcuni passi, e il tono uniforme, mostrano l'approfondimento più che mai intimo della riflessione, e anche l'immaturità a un'espressione costantemente elevata. Con le opere fino al '50, qualcuna allusiva al risorgimento politico della nazione italiana, *Luisa Miller*, reca germi di forme che con maggior gentilezza fioriranno fra poco. L'impetuosità diventa più generalmente specifica. Le non molte forcelle aizzano le voci solamente quando la veemenza lo vuole. La strumentazione tempera la prepotente sonorità. Le voci solistiche vogliono nerbo, accento, non scatti ruvidi. Continua l'uso delle pause nelle melodie. I recitativi fluiscono vibrati. E con essi gli ariosi, i cori, i commenti orchestrali, i concertati, i finali sono più delle arie espressivi del dramma. Nel '51 appare *Rigoletto*, nel '53

seguono *Il Trovatore* e *La Traviata*, che nelle forme recano l'ingentilimento prima accennato e nello spirito la più romantica espressione verdiana. Persone maggiori e minori e passioni varie vengono drammatizzate in modo sì concreto ed esauriente che non un loro canto ecceda o resti di qua dalla loro realtà. E si dice canto per dir musica, tutta la musica, poichè se la tecnica è italianamente cantante, il canto è ovunque, anche negli istrumenti, anche nella composizione orchestrale. Ciascun protagonista, anche qualche personaggio laterale (Sparafucile, Azucena, Germont, per ricordare i più varî e i più belli) narra e canta se stesso col cuore sulle labbra. E la finzione scenica è sì umana e alta, che rapisce e illude e commuove. Tecnica d'indagine, di creazione, d'espressione, specificamente romantica ottocentesca, peculiare momento di vita e d'arte, che tal quale non era mai stato vissuto, nè fatalmente ritornerà, ma di cui la virtuale intensità e il valore certo sono analoghi a quelli dei grandissimi artisti, quindi dei pochissimi, di altri tempi e con altre tecniche e altri modi, che nel corso della storia avvenga celebrare.

Le occasioni di scrivere per teatri stranieri non modificarono in alcun modo la stilistica di Verdi. Non occorre perciò accennare all'invito londinese cui Verdi rispose con *I masnadieri*, nè al rifacimento dei *Lombardi* in *Jérusalem* per Parigi. Nella composizione dei *Vespri siciliani* per l'Opéra è appena da scorgere qualche adattamento scenico alle consuetudini di quel teatro. Pel resto gli anni fra il '57 e il '69 recano alcune opere regressive, come fu avvertito, e altre in parte progressive e alcuni rifacimenti, i quali provano la scontentezza dell'autore. Se il contatto con l'Opéra parigina, la cui estetica aveva allora il maggior vessillifero in Meyerbeer, accompagnato da Scribe, suggerì a Verdi qualche atteggiamento librettistico vocalistico e corale pel *Don Carlos*, '67, nessuna influenza poteva agire sulla *Forza del destino*, '62, scritta per Pietroburgo, essendo l'arte russa ignota agli occidentali e negletta in patria. È questo un momento verdiano nel quale alla nucleazione drammatica succedono lo svagamento, la frammentarietà. Alcuni personaggi e alcuni episodî secondari diventano un elemento di curiosità (Oscar nel *Ballo in maschera*, tanti frammenti della *Forza del destino*), mentre altre persone vigoreggiano appassionate. L'*Aida*, '71, non è scevra di divagazioni. Due persone eccellenti, Amonasro, scolpito indelebilmente, Amneris, cantata nella sua amara gelosia impotente. Il rigoglio meramente musicale è floridissimo. Il rifacimento del *Simon Boccanegra* riassumeva il miglior Verdi, maturo e fine.

Per la lentezza che non tanto gli anni quanto la riflessione e la raffinatezza della scrittura cagionavano, sedici anni trascorsero fra l'*Aida* e l'*Otello*. Il drammaturgo che s'era dovuto accontentare finora di modesti e pessimi librettisti, soltanto di situazioni forti e di parole efficaci, non riposò quand'ebbe devoto e pronto il Boito, ma, godendo alfine d'un'eletta forma letteraria, continuò a investigare il profondo cuore dell'azione. Dall'*Aida* differisce l'*Otello* per il rinnovato senso del melodramma, per la miglior fusione di vasti episodî, per la più intensa caratterizzazione, per l'intensità psicologica (il monologo di Otello), per la continuità ed evoluzione delle passioni, per la più moderna plastica del recitativo. Con il *Falstaff* infine, '93, compì la sorprendente evoluzione della concezione, della tecnica, dello stile. La commedia corre senza soste, chè anche i pochissimi pezzi chiusi non sembrano statici se vengono considerati nella loro funzione dichiarativa. Una inattesa lievità ed eleganza aggrazia ogni tocco e ogni pennellata. Il così detto recitativo è divenuto il discorso stesso intonato. La cantabilità s'effonde in ogni voce, e non è fine a se stessa. Il drammaturgo, se non ha da svolgere passioni veementi, coglie tutti gli accenti delle varie persone e ne intende i palpiti. Il romanticismo, non più esplosivo, si fa ironico. Osservazione, psicologia, anche qui, ed espressioni proporzionate ai soggetti. Fra i quali uno è scolpito comicamente, anzi che, al pari di precedenti protagonisti, tragicamente. Il dramma di Falstaff si risolve in commedia. La sua impura umanità, smascherata e punita, giunge anche essa alla catarsi. Non è commedia da far ridere. Come ogni autentica opera d'arte estasia e fa pensare.

Ripensato tutto intero, nell'intima sua essenza e nella moltitudine delle opere sue, il mio Verdi mi apparisce più possente di quello che Gabriele D'Annunzio, adunati intorno all'ombra di lui gli spiriti di Dante, di Leonardo, di Buonarroti, cantò nel dì della morte. Certamente il poeta intese il poeta, il cantore esaltò il cantore, l'artefice infaticato sciolse l'inno a lui che non fu mai stanco nè vecchio. « L'opera sua — disse D'Annunzio presentando a giovani fiorentini il magnifico bronzo in cui Vincenzo Gemito aveva raffigurato il vegliardo — potrà forse oscurarsi nei secoli, se bene talune delle sue melodie abbiano il carattere eterno della Natura dal cui grembo furono tratte... Ma per sempre sarà celebrato nei fasti umani l'eroismo intellettuale di colui che, nell'estrema vecchiaia, volle e potè ancora salire verso forme di bellezza più complesse, con un ardore che sarà sempre ai giovani magnifico esempio ».

Sì. Ma oltre alla melodia con la quale egli « diede una voce alle speranze e ai lutti, pianse e amò per tutti », e oltre all'incessante, meraviglioso innovarsi interiore, deve ancora essere esaltata — e oggi più che mai — la più sostanziale sua virtù: l'energia drammatica, che fu profonda radice della sua arte. Giorno forse verrà in cui sembreranno stanche, per l'uso, certe sue melodie universalmente godute. Ma dal complesso dell'opera sua balzerà sempre viva davanti agli animi sensibili quella personale vigoria di sentire e di cantare il dramma che lo distingue, anzi lo fa unico fra i musicisti italiani del secolo scorso. Si dirà che Bellini fu assai più alto di lui nella lirica e nella melodia, Rossini assai più ricco nell'invenzione e più originale. Ma niuno contesterà che Verdi sia stato tra tutti i melodrammisti dell'ottocento italiano il più autonomo e il più denso melodrammaturgo. A tale vasta considerazione, che tocca la profondità dello spirito di lui e quella dell'arte stessa, cede l'altra sul melodista, o più precisamente sul lirico.

Poichè tra le sue pagine più belle ne leggiamo di melodiche e di non melodiche; fra i canti ve n'è di lirici e, anche, di meno lirici; di quelli cioè nei quali si scorge nitido e colorito il riverbero della forte passione fiammeggiante nel cuore dell'artista (e son cantilene brevi o ampi poemi, come « Ai nostri monti », gran parte dell'atto quarto della *Traviata,* il funebre canto di Amneris, le intime scene di Otello e di Desdemona, con qualche altro episodio sparso qua e là); e di quelli nei quali palpita, freme, prorompe un potente dramma e non si trasumana, ma fortemente e nobilmente commuove, e non è in forma spiccata di melodia o di strofa o di cantilena, ma è tutto ciò insieme, saldato maravigliosamente dall'ardore sostanziale in un blocco solo: le arti accomunate nel dramma teatrale. Da questo punto di vista la vieta comparazione di « melodramma » e di « dramma musicale » resta abolita, tutto riportandosi non al sistema concettuale o convenzionale, non all'apparenza, ma alla sostanza: la forza drammatica dell'artista.

Non lirico, ma precisamente trageda. A lui non la contemplazione vagante ed estatica, non l'ascesi nè la fede, non il dolce naufragio nel mare dell'infinito, nè la tornita eleganza; ma la realtà precisa e reale, il dramma turbinoso e feroce dell'umanità, il fuoco delle passioni, il pianto, lo schianto, l'invettiva, l'annullamento, nell'annullamento la quiete, e sulla quiete finalmente la pietà. In questo processo di conoscenza, di realtà, di dolore, di pietà era la sua sublimità. I suoi canti sulle rovine delle passioni umane, i suoi addii

alla vita sono tutti sublimi e tanto intensi che non monodie sembrano o duetti ma corali trenodie intonate dall'umanità intera. Donde la loro universalità ed eternità. I milioni di uomini che Schiller e Beethoven immaginavano adunati in sacro amore fraterno sotto il cielo divino di calma e di stelle restano pure nel dramma verdiano divisi dalla spada delle passioni, ma, buoni e cattivi, spariscono nel nulla e nel diventare ombre s'abbracciano nel comune destino, di fronte alle sorti.

Costruttore di drammi. Finchè non incontrò un polito artista, discusse, rifece le tele dei mediocri « poeti ». Ma questi teneva quasi amanuensi. Ispiratori, no. Si ispirava nel dramma stesso, che egli vagheggiava pensoso, e voleva rapido, serrato, fremente, dalle « parole sceniche » efficaci, travolgente, ardito, sempre più ardito. E tanto badava al nocciolo del dramma che gli sfuggivano talvolta le castronerie dei versificatori. Cercava l'idea poderosa, l'immagine vivace; se n'accendeva e balzava avanti di galoppo. E pur nell'indisciplinata veemenza diceva quel che occorreva. Raramente fu inefficace, impotente. Le sue « parole sceniche » erano sintesi di situazioni, motivi eccitatori di lirismo. Il suo nucleo drammatico era sempre pregno di impeto. Poesia o prosa, la sua musica diceva quel che egli voleva dire. Così è. L'accento, l'incisività, l'immediatezza di molte frasi, melodiche o no, anche non belle, ricche di grande contenuto drammatico se non alate, costituiscono un che di eloquente, di comunicativo, di convincente. Egli trovava l'espressione opportuna, se non la più artistica. Scriveva con siffatte opportunità e incisività anche quando sembrava essersi allontanato, per via di digressioni, dal fuoco centrale del dramma. Parlava chiaro e tondo, come chi sa quel che vuol dire. Sincerità. (È una parola di cui molto abusano certi inetti compositori, facendosi forti appunto dell'esempio verdiano. Ma « sincerità dell'artista » non indica l'aprirsi della bocca per dar suono alla sciocchezza che passa nella mente!). Potenza di commozione interiore. Così egli parlava al « pubblico », considerato come ambiente naturale, sede propria del suo teatro. Poichè la sua estetica teatrale includeva anche le folle, nel senso che egli considerava opera d'arte non quella che sorge nello spirito d'un artista solitario pel godimento d'un'aristocratica cerchia religiosamente adunata, ma quella che trova risonanza nel cuore e nella fantasia delle folle innumerevoli.

Creatore di personaggi. I quali egli trattava come altrettanti suoi amici. Mai spezzava una lancia per chi non lo meritasse, mai si com-

muoveva per chi non lo commuovesse. Perciò certi suoi personaggi possono sembrare magari deboli, scarni, ma non mai fittizi o mascherati. A quelli che ama, che può amare, dà tutto se stesso.

Leggiamo nella sua anima aperta, e intendiamo com'egli vedesse il mondo: come dolore. Il dolore atterra, il destino colpisce, la malvagità distrugge. Inevitabile, il dolore è in ogni cuore, in ogni affetto: per la patria, oppressa; per l'amicizia, tradita; per l'amore, perduto; per l'inganno, per l'odio, per la gelosia, per le perfide passioni che spingono gli uomini l'uno contro l'altro. Fosche leggende di tempi antichi o romanzi dei nostri giorni, ogni vittima un eroe. Sempre cavaliere dell'umanità, egli esalta chi generoso si sacrifica, chi oblioso s'immola. E su tutte indistintamente le vittime delle passioni egli canta la sua profonda pietà; su quella che muore donandosi, come Violetta o Desdemona, su quella che scatena la catastrofe, Azucena vendicativa, Amneris prepotente. Poichè anche l'odio è vano. Sole forze: la bontà, la dirittura dell'animo. In questo fu beethoveniano, senza metafisiche consolazioni.

Episodi e personaggi ebbero tutti il loro nucleo essenziale donde raggiava tutt'attorno vasta potenza di commozione. Non « teatralità » (la volgare richiesta, la mediocre tattica degli esperti in colpi di scena), ma intenso dramma interno che naturalmente prende la forma del dialogo e riesce alla rappresentazione teatrale.

Che a tanta energia artistica rispondesse uno stile individuale inimitabile, non sorprende. Fu tra i pochissimi che non han « fatto scuola » o trovato seguaci. Personalissimo, isolato, espressione di se stesso, non lasciava cader briciole dal proprio desco che altri potesse raccogliere e cibarsene. Esauriva tutto in sè, sempre nuovo, senza sistemi, senza maniere. Le più banali tra le sue pagine (le sue, non quelle riflettenti, come accadde talvolta, certa altrui mollezza), anche quelle costrutte su vecchi schemi armonici e ritmici, recano l'impronta del talento originale che non consente plagi. Esauriva tutto in sè, tanto l'indisciplinata veemenza dello spirito romantico, per la quale appariva rozzo, quanto il travagliato ripensamento e vagheggiamento donde usciva la forma potente. Non mai elegante. L'eleganza era un trascurabile velo, per lui che scrutava il fondo dei cuori e affissava in volto il destino.

Ascese così, sempre recando nel cuore il palpito del dramma, sempre guardando l'umanità nei suoi molti aspetti. Venutogli sott'occhio, infine, un tipaccio, che, ormai impotente, non riesciva ai torbidi suoi disegni, ne volle pur conoscere l'animo corrotto, volle

pure seguirlo nelle ultime sue perfide ambizioni; ma poi che lo vide miserevolmente afflosciarsi, pietosamente ne sorrise. E fu l'ultimo dramma e il più diverso, quale nessuno avrebbe mai atteso.

Così finiva, rinnovato; miracolosamente ricco di quell'aristotelica entelechia che, tra i contemporanei di lui, solo Riccardo Wagner serbava intatta e potente fino alla morte.

Dia la sua arte alle folle, la sua arte che è culmine, la sensazione dell'altezza che l'arte può toccare, sì che finalmente esse distinguano la vetta e la collina e la palude, e affinino nella distinzione e nella scelta il gusto! (A che mai giovano i capolavori se la lor bellezza non insegna a riconoscere la mediocrità, a schifare la bruttura? Oh, applausi a tutti ugualmente largiti!). Sia la sua vita, che fu bella di semplicità, di coraggio, di probità, esempio, e non solo agli artisti, di civile santità.

ANDREA DELLA CORTE.

Giuseppe Martucci.

(1896).

La *Sinfonia in re min.* del Martucci è, a mio credere, in Italia, la prima affermazione di una individualità artistica di altissimo valore. Essa risulta, in ogni modo, da un proponimento degno di un artista schietto, da un'educazione artistica finita sull'opera dei classici allemanni, sull'unica opera di musica istrumentale, che ha raggiunto la fase estrema della sua evoluzione. E il proposito è questo: conservare la forma dei classici o tenervisi il più che sia possibile accosto senza rinnegare nessuna delle conquiste che la musica istrumentale ha fatto nel campo della tecnica e in quello dell'espressione. Or questo procedimento è tutt'altro che arbitrario: esso è precisamente imposto dalle speciali condizioni della nostra arte odierna o, per dir più esatto, dallo spirito che informa tutto il nostro movimento artistico attuale. Alla sinfonia, nella fase del suo maggiore sviluppo, non basta di conservare le proprietà esteriori della forma, ma essa tende ancora ad uno sviluppo estetico; ed è Beethoven che lo annuncia e lo termina forse per sempre. Il Martucci ha risalito la corrente storica della sinfonia fino a Beethoven, ed è rimasto nella forma, mentre prima di lui, i deviatori, da Berlioz a Liszt, avevano cercato, a spese della loro arte, di soppiantare una forma, fuor della quale la sinfonia forse più non esiste.

Il Martucci, nella sua sinfonia, s'è attenuto alla forma consacrata nei grandi monumenti della musica istrumentale, nelle sinfonie di Beethoven e specialmente nella sua nona. Nel lavoro del Martucci non si deve, a mio avviso, considerare il singolo tempo isolandolo, ma bisogna comprendere il tutto nella sua unità organica. Il tema del primo tempo non regge soltanto questo, sibbene l'intera sinfonia, di cui rafforza l'unità di concetto e di forma, ricomparendo nell'apodosi del finale. Egli è il motivo conduttore, che da Beethoven (dalla nona sinfonia e dalle altre composizioni istrumentali dell'ultimo periodo) è passato al dramma di Wagner e da questo ritorna, con aumentata efficacia, alla sinfonia. Così le due specie musicali, che si credevano tanto dissimili, tendono in fatto dopo Beethoven e anzi con lui medesimo, a unificarsi. Al Wagner propriamente è riuscita la fusione, riducendo nel letto del dramma il torrente della musica beethoveniana, ed ora la sua grande arte esercita, alla sua volta, un ascendente incontestabile sulla musica sinfonica.

È assolutamente ammirabile la dovizia di combinazioni in cui il Martucci presenta i suoi temi, specialmente nei tre primi tempi. Nei singoli tempi, che son tutti chiaramente e solidamente configurati, il Martucci non ha ambito a troppa varietà di forma, quantunque chi bene osservi constaterà subito che essa non è mai uguale. Però, in sostanza, il criterio che la suggerì è quello della bipartizione, il criterio forse più solido da cui derivarono i modelli classici migliori.

Venendo alle forme minori, è notevole la loro estensione. I periodi di passaggio da tema a tema sono della massima importanza melodica nel primo e nell'ultimo tempo. Essi non rappresentano solo un legame, ma ora constano di figurazioni ritmiche, come nell'allegretto, e ora son proprie melodie come nel primo tempo e nel finale. Perciò il compositore ha potuto ed ha ritenuto opportuno di utilizzare questi periodi nelle parti di sviluppo.

Altri caratteri, i quali conferiscono chiarezza e forma al tutto e alle parti, sono l'unità tematica e l'unità tonale. La forma maggiore, in ogni tempo, è tratta da due motivi, in cui si metton d'accordo le forme minori; così la protasi determina la parte delle amplificazioni e successivamente l'apodosi. Ogni tema vive la sua vita multiforme, ingigantisce, si presenta sotto i più differenti aspetti, e mantiene tuttavia il suo carattere e la sua personalità. Ma ciò va detto in special modo del tema principale del primo tempo, che

si può dire l'anima, il carattere essenziale, la vita della sinfonia. L'unità tonale, il cardine della composizione istrumentale ciclica, è in poche composizioni moderne così rispettata come in questa sinfonia.

La melodia del Martucci è sostenuta, composta e nobile sempre, anche nelle maggiori effusioni del sentimento lirico o negli scoppî di quella energia tragica che si afferma di quando in quando e che non disdice punto al suo lavoro. Questa melodia ha, cosa rara a' dì nostri, una considerevole estensione, non conosce manierismi, non leggiere seduzioni, non scatti bizzarri: essa è infrenata e disciplinata, come la fantasia stessa che l'ha prodotta, da un'arte che permette al compositore di esercitare un'opera severissima di selezione e di lima, per cui ciò che egli crea è cosa contemplata a lungo, vissuta e perfezionata. L'autore non sente menomamente il bisogno di annettere una speciale significazione ai suoi motivi: gli basta di affermarli solidamente costruiti, plastici e chiari, ritmicamente unitari e conchiusi. L'idea musicale del Martucci non deve fare assegnamento che sulla sua pura consistenza musicale. Quanto ai caratteri della melodia e al suo contenuto estetico, ciò che richiama alla nozione dello stile, mi sembra che il Martucci abbia raggiunto quella fase fortunata di educazione artistica, in cui alla libertà ideale il compositore accoppia un assoluto dominio della materia tecnica, ciò che gli permette di essere l'arbitro della espressione.

Noi non conosciamo nessun'altra composizione moderna italiana, nella quale sia maggiore l'arditezza spiegata nelle configurazioni armoniche. Esse, oltre che provenienti dal desiderio di un'espressione eccitante, da un'aspirazione all'inusitato e al nuovo, risultano eziandio dalla tendenza di concatenare e di innestare l'un coll'altro i diversi temi o di presentarli simultaneamente, ma giammai dal solo arbitrio di offrire una combinazione armonica astratta, come qualche cosa di curioso o di enimmatico. La stessa naturalezza con cui la veste armonica presenta un determinato motivo in varî suoi stati di formazione o in varie sue fasi di espressione, esclude nel compositore la brama di impressionare con espedienti armonici astratti ed a sensazione. Egli non mira che ad aumentare, ed a ciò egli è attratto involontariamente, l'espressione dei temi, senza alterarne la fisionomia ed il carattere fondamentale.

Riguardo all'istrumentazione, essa è stata concepita conforme al carattere della sinfonia classica, evitando tutto ciò che potesse recarvi pregiudizio.

La ricerca del Martucci si affida all'assistenza della forma classica, di cui egli ha maturo il senso, e se ne alimenta forse; la sua individualità vive là dentro; si determinano per essa nuove forze, più precisi, più netti contorni alle sue idee; più sincero e famigliare n'esce il rapporto fra la lor sostanza e la forma d'arte. La grandiosità alquanto voluta, pensata, il carattere monumentale, magniloquente della *Sinfonia in re*, ha ceduto alla spontaneità fresca, che sdegna apparenze e si orienta subito e naturalmente tra facili coerenze, compresa senza sforzo nella sua corsa attraverso la bellezza. L'accordo fra la sostanza musicale e la forma, ch'ella sceglie per apparir chiara ed intesa, si è fatto così completo ed efficace, che io non esito a credere la *Sinfonia in fa* ben altrimenti equilibrata, chiara e piacevole, in confronto all'altra precedente, l'unica, fra le opere del Martucci, colla quale essa possa misurarsi.

Martucci non è un ribelle, un innovatore, nè un eclettico, nè un irrequieto: non bisogna pretendere da lui ciò che non è nel suo temperamento, ma giudicare si deve la sua opera d'arte secondo la sigla classica che egli ha voluto imprimervi, secondo tutta la grande, immutabile coscienza che lo ha guidato ad ogni passo. E anche per un'altra qualità bisogna giudicarlo, che altamente lo onora: per il sentimento italiano, che è in questa sua musica dal principio alla fine, nella melodia, nel senso finissimo della modulazione e nella veste istrumentale.

Un musicista italiano, dunque, ha parlato la nostra più pura lingua; un musicista italiano non ha più bisogno di domandare il parentado all'arte, all'espressione, alle modalità straniere, per appalesarsi un sinfonista ed essere giudicato all'altezza del suo còmpito; egli ha soltanto da esprimersi come la sua natura l'ha destinato e lo vuole. E questo primo nostro sinfonista italiano, noi proviamo il più alto compiacimento nel dirlo, è Giuseppe Martucci. Attraverso i quattro tempi della sua sinfonia, non un concetto che non sia semplice, elegante senza raffinatezza, melodico nella nostra perspicua linea italiana. Tutto vi scorre fluente, fra grande e vera nobiltà di sentimento, il sentimento proprio all'indole nostra, alla nostra maniera d'intuire, di dipingere, di sottolineare. La ritmica stessa ha una singolare propulsione di carattere e di effetto in ogni pagina: il senso di ordine e di equilibrio, che può essere sprezzato ed è forse rovinoso per chi non senta italianamente, è tanto più fecondo di chiara percezione, tànto più lusinghevole per noi che abbiamo

innato il sentimento della forma; e, lo sappian bene coloro che oggi vanno a ricercare solo singolarità e stranezze, essa non infrena la bellezza d'arte, l'attraenza dell'istrumentazione, il calore della melodia, quando questa sgorghi libera dall'anima piena, entusiastica, esultante; essa non inceppa l'interesse, l'evoluzione naturale delle idee, la loro vivacità, il loro *pathos*; ma tutto essa aiuta a dichiararsi con leggiadria e franchezza, e, in grazia della bella forma d'arte, l'inafferrabile di qualche intenzione del compositore d'altra volta, oggi è il naturale e compreso.

Martucci, lo abbiamo premesso, non accetta l'estensione odierna data a un sinfonismo che ha illimitata, infranta, la forma; gli anelli della tradizione classica egli li vede, sino a un certo punto, fino a Brahms, poi non li scorge più. Sappiamo che nulla impedirà di aggiungerne di nuovi; ma il Martucci non può gittarsi fra audacie non sentite. Egli resta l'esponente della potenzialità della forma classica, perseguita con uno slancio ed una individualità ormai propria e sicura, formata di entusiasmo e di alto conoscimento. La sua nuova sinfonia, oltre che una bell'opera d'arte, è, per ciò anche, un bell'esempio di quella forza cosciente che elabora e produce, per un'eccelsa meta, ritornando all'Italia, anche nella musica istrumentale, il proprio decoro, il proprio rispetto, l'onor vero di madre e cultrice della musica tutta, che merita questo nome.

LUIGI TORCHI.

CAPITOLO XI.

L'OTTOCENTO FRANCESE

Auber e Boïeldieu.

Propriamente nuova nella *Muette de Portici* appariva una insolita concisione, una violenta concentrazione della forma. I recitativi ci apparivano come lampi; si passava dai recitativi agli insieme corali come in una tempesta; e in mezzo a questo caos frenetico, improvvisamente, energiche esortazioni alla calma o ripetuti richiami, poi nuovamente una ebrezza furibonda. Tumulti sanguinosi, interrotti da una commovente implorazione d'angoscia o dal mormorio di tutto un popolo orante. Così, nulla mancava di terribile e di tenero nell'argomento, e Auber faceva esprimere alla sua musica ciascun contrasto, ciascuna combinazione con contorni e coloriti di tal vigore che non trovavano riscontro in musiche precedentemente ascoltate; si sarebbe potuto credere di aver sott'occhi veri quadri musicali. La nozione del pittoresco in musica avrebbe potuto trovar qui una base soddisfacente, se essa stessa non avesse dovuto cedere il posto a una più vera nozione, quella della plastica teatrale, felicemente concretata.

L'impressione di questo insieme fu per noi sbalorditivo. Conoscevamo l'opera francese attraverso l'*opéra-comique*. Boïeldieu ci aveva ingegnosamente rallegrato con la sua *Dame blanche*; Auber stesso ci aveva piacevolmente distratti con *Le maçon et le serrurier*. Il *grand-Opéra* di Parigi continuava a rivelarcisi con la patetica pompa della *Vestale* o del *Fernando Cortez* di Spontini, e ci sembrava, tutto sommato, più italiano che francese, così come, più

recentemente, l'*Assedio di Corinto*, rappresentato pure all'Opéra, sembrava testimoniare che quel teatro francese, dovesse sempre appartenere agli stranieri, si trattasse di Gluck o di Piccinni o, nel tempo presente, di Spontini e di Rossini. Vi regnava pertanto una glaciale rigidezza; nulla giungeva al popolo, e accanto alla pomposa opera di Spontini, l'opera nazionale tedesca, dopo penosi esordii, aveva potuto spingersi con i suoi proprii mezzi e senza ostacoli fino alle altezze raggiunte grazie alla sublime musica di Weber. Il solo tentativo di Weber per insinuarsi nel dominio di quel teatro non ebbe successo; nell'*Euryanthe*, Weber soppresse il dialogo, lo sostituì col recitativo, bandì la melodia popolare e completò in tutti i sensi l'insieme patetico. Ma il pubblico restò freddo a tali manifestazioni, e la nobile musica di Weber non lo commosse più dell'opera di Spontini: nel suo insieme, il genere soffriva della segreta maledizione dell'affettato e del noioso.

Marschner, messo prudentemente in guardia contro l'ambizione di prendere ad esempio il suo maestro, tornò felicemente all'opera detta romantica, più popolare, mescolante pezzi sinfonici e scene dialogate: *Il vampiro* e *Il templario* si mantennero fortunatamente nel repertorio.

Ma tutto ciò cessò improvvisamente all'apparizione della *Muette*. Ecco un vero *grand'Opéra*, una tragedia completa in cinque atti, da un capo all'altro musicata; nessuna traccia di rigidezza, di patetica vuotaggine, di dignità pontificale e di guazzabuglio classico; era piena di calore e di fuoco, e interessante fino all'entusiasmo. Insomma era musica alla Rossini, poichè si soleva risalire a questo compositore per tutto ciò che suonasse come una melodia seducente. Certo, Rossini era il padre della melodia d'opera moderna, ma ciò che dava un'impronta così originale di concisa plasticità alla *Muette* di Auber, Rossini stesso non poteva nè trovarlo, nè imitarlo. Per i compositori tedeschi, il solo pensiero d'imitare una tale musica sarebbe stata terribile cosa. Ma per quanto concerne l'opera tedesca, è certo che bisognava finirla; un altro punto di vista doveva essere sostenuto. Per primo, Marschner s'impegolò in una crescente confusione. Non un'opera di lui riuscì fino al giorno in cui egli si decise a tentare l'avventura con una di quelle buone « strette » all'italiana. E di ciò io fui testimone, per un'opera che aveva la pretesa d'essere puramente tedesca, *Adolfo di Nassau*. I tentativi, del resto inutili, per superare quella maledetta *Muette*, ricondussero l'attenzione sull'altro polo dell'operistica in voga, cioè sulla nuova opera italiana

di Donizetti e dei suoi confratelli, poichè costoro s'erano più facilmente adattati alla maniera di Auber e avevano saputo dare alle strette dei loro finali andamenti tali da scatenare veramente l'entusiasmo. Ma tutto ciò non serviva a nulla. Il tedesco restava, a dispetto dei *Vespri siciliani* e di altre notti delittuose, essenzialmente inabile a imitare la nuova *furia.*

Indubbiamente la partizione di Auber presenta parecchie innovazioni divenute poi beni comuni di tutti i compositori d'opera specialmente francesi: innanzi tutto, la strumentazione brillante, il colorito significativo, l'arditezza degli effetti orchestrali, l'audacia nel trattamento degli strumenti a corda, in ispecie i violini, ai quali affidava in massa i più temerarii passaggi. Se a queste notevoli innovazioni aggiungiamo il caratteristico raggruppamento dell'insieme corale, che quasi per la prima volta il maestro fa evolvere come una folla realmente partecipante all'azione e molto interessante, possiamo anche citare, quanto alla intima struttura della sua musica, particolarità originalissime nell'armonizzazione e nella condotta delle voci, utilizzate tanto da Auber quanto dai suoi successori, e risolventisi in un accrescimento della caratterizzazione drammatica. Si può ancora ricordare la minuziosa attenzione che continuamente guida il compositore all'azione scenica. Nulla gli sfugge dove può ingegnosamente trarre immagini musicali utili agli intermezzi d'orchestra d'introduzione o di conclusione, i quali abitualmente si componevano di banalità e di luoghi comuni. Il fervore quasi febbrile che Auber riuscì a imprimere alla sua musica ne costituì una singolare particolarità ch'egli non seppe mai più rinnovare. Dobbiamo supporre ch'egli si trovasse allora all'apogeo del suo talento e della sua natura.

Voglio osare una affermazione: Auber potè scrivere una *Muette de Portici,* poichè aveva colto nella sua radice quello strano prodotto della nostra civiltà che si chiama il parigino, e tale prodotto egli elevò alla gloria suprema, così come la rivoluzione aveva sollevato sulla barricata il *gamin,* danzatore di cancan, drappeggiato nei tre colori che gli avevano fatto sfidare i mortali proiettili. Questa facoltà fu per Auber la conseguenza d'un ritorno alla radice dello spirito popolare propriamente detto; osservò così la danza e il modo con cui il suo popolo danzava. Nessun altro compositore francese ha potuto vantarsi d'essere uomo del popolo quanto Auber. Ed anche per ciò egli si distingue nettamente da tutti i suoi predecessori. Mentre tutte le arti belle e con esse la letteratura e la musica

erano concesse al popolo francese da una superiore potenza, mentre il teatro era affidato alle cure di una immobile convenzione, mentre, per conseguenza, la musica teatrale era anch'essa sorvegliata da una eleganza viziosa, il carattere francese appariva in una luce diversa da quella nella quale lo conoscemmo, dopo che le rivoluzioni ebbero messo a nudo la vita popolare parigina. E la produttività musicale di Auber si risvegliò soltanto quand'egli considerò le basi di tale vita. Dapprincipio debole, si irrobustì quando scorse intimamente il popolo parigino e ascoltò le melodie sulle quali esso danzava. Concepì allora una musica sulla quale egli avrebbe fatto ballare tutto il mondo; e ciò gli parve « un tiepido piacere » al quale si abbandonò, fregandosi ironicamente le mani.

La differenza fra la musica di Auber e quella di Boïeldieu colpisce. Quella di Boïeldieu, che nella *Dame blanche* potè anche ornarsi di una tinta romantica e simbolica, appare più chiaramente nel suo carattere in *Jean de Paris.* In quell'opera il francese è galante, e le regole della galanteria gli forniscono le leggi della grazia e della decenza anche per la musica che ha sempre considerato la più divertente fra le arti. La musica galante trovava un proprio elemento ritmico-melodico nelle canzoni trovadoriche, come nelle melodie delle danze di corte; nessuno seppe sviluppare tale elemento più graziosamente di Boïeldieu. Pertanto man mano che la pratica della galanteria si eliminava nella vita francese, prendendo un atteggiamento lacrimoso e un che di bacchettone, una nuova regola di vita sorgeva, alla quale tutto si sarebbe adeguato. Questa regola è il divertimento. Era il regno del *bourgeois,* che voleva dimenticare le gravi cure della giornata, divertendosi, la sera; le gioie della galanteria, se pure offertegli secondo il suo stato, lo annoiavano. Auber non inclinava al patetico; egli mostrava l'operaio vestito della sua *blouse*, e diceva: Ecco il mio pubblico!

RICHARD WAGNER.

Il romanticismo di Berlioz.

Berlioz poneva il suo ideale nell'appassionata ricerca dell'espressione per mezzo della musica abbandonata a se stessa. Se si intenda per romanticismo lo sforzo teso verso forme più libere, più personali, più caratteristiche, comprendenti una più grande quantità di vita, Ettore Berlioz fu il nostro vero romantico musicale. Egli ver-

sava il proprio lirismo nelle forme della musica, e voleva precisare il significato poetico di esse. A tale scopo egli costruiva poemi musicali sempre legati a un titolo espressivo. « Il suo sistema — scrisse M. Ch. Merruau nel 1839 — consiste nel cercare in soggetti poetici determinati, come una marcia di pellegrini, una scena amorosa al sorgere dell'aurora, una marcia al supplizio, eccetera, il motivo di disegni originali, di ritmi inusitati, di nuovi tagli ».

Si tratta, come si vede, della « musica a programma », la cui essenza, secondo la definizione del Riemann, consiste « nel preconcetto sfruttamento della possibilità di risvegliare nell'ascoltatore, per mezzo degli elementi dell'espressione musicale, alcune associazioni di idee determinate ».

Una simile concezione entra perfettamente nei punti di vista dell'estetica francese, che si è sempre dimostrata tenacemente legata alla musica provvista di un « significato ». Le intime aspirazioni di Berlioz lo legavano strettamente alla tradizione nazionale. Il piacere che il pubblico del suo tempo provò all'udizione del *Deserto* di Félicien David, deriva appunto in gran parte dalle esigenze descrittive del gusto francese. L'imitazione della natura, già elevata a dottrina da Le Batteux, costituiva dunque il ponte con il quale il romanticismo si collegava al classicismo, e doveva recare a Berlioz il contributo delle nostre simpatie per la musica pittoresca. Senonchè i classici, partigiani decisi della separazione dei generi, e talvolta troppo prudenti nel dogmatismo, restringevano l'imitazione della natura al pittoresco e osteggiavano la sua estensione, nel campo della sinfonia, alle situazioni morali, patetiche e drammatiche.

Dal canto suo Berlioz credeva, come lo ha notato Hippeau, che « la sinfonia potesse essere qualcosa di diverso dallo sviluppo strumentale di motivi e di temi musicali ». Egli voleva trasformarla in dramma, e, « quale presunto erede di Beethoven », — come Liszt lo aveva nominato una sera — tentava di continuare l'opera emancipatrice dell'immortale autore della nona sinfonia. Ma l'istrumento da lui scelto gli alienava a un tempo e dilettanti e classici.

I dilettanti infatti trattavano sdegnosamente la musica pura, ch'essi giudicavano noiosa e scientifica. Quanto ai classici, essi non potevano che indignarsi delle breccie aperte da Berlioz nella cittadella della musica tonale e della forma sonata. La subitanea ispirazione, considerata come criterio del genio, era un concetto ereditato in pieno dal diciottesimo secolo. Ma il piano meditato, il programma, sembrava ai classici incompatibile con ogni sana concezione della

musica pura. Bando alle interpretazioni letterarie, gridavano, senza voler comprendere che il romanticismo musicale ha precisamente lo scopo di ampliare e di rendere più intenso il potere espressivo dell'arte, dando a tale potere l'agio di superare lo stadio puramente intellettuale e architetturale del vecchio classicismo, di risvegliare l'immaginazione psicologica e di provocare nell'uditore determinati « stati d'animo ». Esso contribuisce così a infondere una maggior vita nella musica, e per vita intendiamo non soltanto la vita umana, la vita passionale, ma quella delle cose, la vita universale: « Nel graduale perfezionarsi dell'organismo, l'essere sensibile — come ha scritto il Manxiou — diviene sempre più impressionabile alla molteplicità dei ritmi dell'universo, e sempre più suscettibile di simpatizzare con le cose ».

Vediamo ora in che consistessero le innovazioni musicali di Berlioz e in quali resistenze si scontrarono.

Egli non formulò alcuna estetica, non essendo un dottrinario e neppure un teorico. Il suo concetto dell'arte è rivelato dalle sue opere o da riflessioni sparse nei suoi scritti. Esso sembra un po' confuso e contraddittorio, poichè si trova in contrasto con due principî opposti, quello che riconosce alle forme della musica sinfonica una espressione speciale e caratteristica, e l'altro che impone a un'idea poetica di crearsi da se stessa la forma che meglio le conviene. Come conciliare la « bellezza intrinseca » della musica con la precisa traduzione di un determinato sentimento? Ecco il problema.

Ora Berlioz, perseguitato dall'idea di « drammatizzare la musica » e « di aumentare il significato della melodia », dà a questa una forma complicata e spesso sacrifica gli sviluppi naturali, talvolta perfino l'unità musicale. La sua melodia, lunga e accidentata, si presta poco, perciò, allo sviluppo sinfonico, malgrado che questo resti, d'altra parte, schiavo delle forme tradizionali. Perciò la *Sinfonia fantastica* entra nello stampo classico in quattro tempi. *Aroldo in Italia* si piega alla stessa disposizione con i suoi quattro pezzi intitolati: *Aroldo fra le montagne*, *La marcia dei pellegrini*, *Serenata di un montanaro* e *Orgia di briganti*. *Romeo e Giulietta*, malgrado la sua apparente indipendenza, si divide molto nettamente in un prologo e due parti, e la successione dei movimenti segue un andamento del tutto classico: introduzione, andante, poi allegro, adagio, scherzo, finale con cori.

Anche l'opera trova un Berlioz rispettoso della forma consueta. Mentre il suo romanticismo si esplica nella sua concezione della

sinfonia drammatica, egli, come musicista di teatro, si avvicina alla tradizione. *Benvenuto Cellini* non si differenzia dall'opera convenzionale. Vi si riscontrano troppe concessioni al virtuosismo della prima donna; per di più, questa composizione dispiega una serie di soli, duetti, trii e insieme, che non presentano nulla di rivoluzionario. Come dice Jullien, *I Troiani* sono il risultato di un bell'accesso di classicismo; prima diviso, classicamente, in cinque atti, il poema dei *Troiani* fu poi scisso in due parti: la *Presa di Troia* e *I Troiani a Cartagine*.

A parte tutto ciò, le sue innovazioni furono profonde e luminose. La loro influenza si rivela di giorno in giorno più chiara e benefica sulla musica francese contemporanea. Sono innovazioni che toccano il carattere della melodia, l'armonia e la strumentazione. Ammorbidire la melodia, liberarla dalle convenzioni, darle una plasticità perfetta di ritmi e d'intonazioni fu la sua costante preoccupazione. « Aveva il dono — scrive il Noufflard nel 1880 — di rendere sensibile con la musica tutta la commozione chiusa in un'idea poetica, per quanto complessa, senza mai trascurare l'elegante equilibrio della struttura melodica ». Il che è compreso anche da alcuni contemporanei. D'Ortigue, ad esempio, scriveva nel 1839: « Egli infonde al suo canto un accento analogo a quello della parola naturale... Impronta la sua accentazione musicale sull'accentazione che la passione e il sentimento di per se stessi suggeriscono ». In questo senso la libertà ritmica, così giustamente definita da Schumann a proposito della *Sinfonia fantastica*, e che Berlioz cercava di far prevalere, rompe i legami nei quali la melodia italiana agonizzava, e sommuove il periodare regolare della melodia classica. Egli sosteneva l'emancipazione del ritmo, la melodia libera, come quella che più s'avvicina alle sue origini popolari. Per conquistare il sentimento e « afferrare il grido della natura » generalizzava il cromatismo, sostituendo così alla scala diatonica, troppo arbitraria e troppo distanziata, una scala a gradi più avvicinati, suscettibile di uniformarsi più da vicino a tutte le sfumature del sentimento.

Il concetto dell'idea-madre era la più vivace originalità nella mentalità sinfonica di Berlioz. Ad essa egli chiedeva l'unità delle sue composizioni, invece di mantenere l'antico cemento tonale caratteristico della sinfonia classica. Contemporaneamente e conseguentemente le condizioni dello sviluppo risultavano cambiate, poichè la successione e il collegamento dei temi erano guidati soltanto da preoccupazioni drammatiche, dettate dal programma, e non più da

relazioni di tonalità. Questa era, per l'uditore abituato alla musica classica, una nuova cagione di resistenza e d'incomprensione, perchè le melodie di Berlioz per la complicazione e la lunghezza si prestano poco allo sviluppo sinfonico, e questo sviluppo per di più obbedisce a nuovi principî. Obbedisce, anzi tenta di obbedire; infatti il musicista, nel tentare di raggiungere il suo ideale, non sempre assoggetta a esso le forme antiche che non vuole abbandonare, e delle quali l'inettitudine appare evidente. Ora un tema qualificato come idea fissa assumeva valore di espressione oggettiva; ora un altro, associato al primo, rimaneva nella penombra ornamentale, e il musicista non intendeva assegnargli alcuna significazione particolare. Egli utilizzava spesso e alla rinfusa gli elementi più disparati, e passava da entrate di fuga di sapore nettament scolastico agli slanci più tumultuosi del suo lirismo.

Nel campo dell'armonia Berlioz innova poco e non sorpassa di molto le conquiste realizzate da Beethoven, il che non impedisce che egli venga trattato come eretico o almeno come troppo sapiente. La sua musica parve « la lotta ostinata, accanita, della scienza contro l'ispirazione, una musica di testa, non di cuore ». E tuttavia egli pratica i procedimenti classici e usa accordi perfetti e di settima, generatori di cadenze assai poco rivoluzionarie. « In ciò — dice il Tiersot — risiede il principale difetto del suo stile: audace talora fino alla temerità, si mostra qui quasi timorato o ad ogni modo imbarazzato ». Talora egli pone in urto l'una contro l'altra tonalità estremamente lontane per raggiungere gran vigore d'espressione, e ottiene effetti di antitesi e di opposizione d'una violenza tutta romantica, come ad esempio la successione di accordi di sol e di re bemolle nella « marcia al supplizio » della *Sinfonia fantastica.* Spesso si permette notevoli libertà nella realizzazione dell'armonia e spregia le regole pel moto delle parti.

Nessuno quanto Berlioz ha contribuito a liberare il gusto dal suo antropomorfismo, precisamente con l'aver scelto la sinfonia come strumento di espressione. Provocando la partecipazione dei timbri alla commozione dell'artista, la sinfonia drammatica colloca la musica nella natura, realizza la musicalizzazione del mondo esterno e ne richiede la collaborazione continua. Raggruppate sotto le apparenze di famiglie strumentali, le forze naturali si riassumono in schemi sonori e l'orchestra diviene un microcosmo, quasi come uno scorcio dell'universo. Weber e Meyerbeer hanno senza dubbio perfezionato l'educazione dell'orecchio, ma Berlioz sorpassa di parecchio

i limiti raggiunti dal pubblico; egli associa in modo singolare i più lontani timbri, dei quali l'arte non aveva ancora rivelato le possibili simpatie, e, come nel *Tuba mirum*, dispiega una potenza orchestrale che pare più prodigiosa che giustificata.

Meravigliosamente dotato per la sofferenza, Berlioz soffrì nella vita delusioni molteplici e amare. Tuttavia, non fu così misconosciuto come egli si compiace di ripeterlo, scoccando contro il pubblico le più avvelenate freccie e cercando contemporaneamente il favore del pubblico stesso. I migliori del suo tempo infatti gli resero giustizia e furono unanimi nel lodare le sue due principali qualità: la libera fantasia, vitale e commossa, e l'incomparabile ricchezza del colorito strumentale.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Meyerbeer.

Meyerbeer non può essere giudicato con piena conoscenza di causa se prima non è stato « situato ». Ci si accorgerà allora che i suoi drammi devono essere studiati nella loro relazione con il loro tempo, con il loro ambiente, senza trascurare il gusto del pubblico al quale erano destinati. Poichè, per accennare a un difetto di Meyerbeer, la trivialità, che è pure frequente nei suoi temi, raramente prende l'aspetto della banalità. Essa offende oggi gli orecchi ridivenuti sensibili alla bellezza classica. Ma al tempo del romanticismo la trivialità del linguaggio contribuiva talvolta all'impressione della verosimiglianza. Non un sentimento che non sia tradotto in gesti, in scosse, in singhiozzi. L'abuso di ciò che si potrebbe denominare l'interiezione musicale è frequentissimo, e il segreto dello psicologo, laddove il musicista s'incarni nello psicologo, dovrebbe esser quello di far trasparente la vita interna senza esteriorizzarla. Meyerbeer pensava ad altro, se pure qualche volta sia stato capace di vera psicologia. Marcel, Fidès, Bertram ne portano le tracce, e sarebbe torto il dimenticarlo. Ma essi recano disgraziatamente anche le tracce di quel teatro romantico nel quale si correva il rischio di sembrare insensibili, qualora la sofferenza non fosse stata accompagnata da nervosi gesti delle mani e l'imprecazione dal pugno teso contro il cielo. Ricordate Raul, Robert, Vasco! Tentate di cantare la prima frase degli *Ugonotti*: *En mon bon droit j'ai confiance*, senza tenere la spada in una mano e il braccio teso. Maravigliatevi se Gavroche

non esca dal teatro cantando a squarciagola: *En mon bras droit!...* Non per nulla si chiedevano drammi e non tragedie, drammi che esponevano tutti i gradi del terribile e del pietoso.

Il genere d'invenzione che assicura a Meyerbeer se non una fama almeno un nome duraturo è paragonabile all'arte della grande composizione dei pittori. È dunque un'arte di distribuzione, di messa in opera. Si sa che pittori illustri eccellettero in quest'arte, conseguendone la miglior parte della loro gloria. Non vi sarebbe altrimenti nè pittura storica, nè pittura decorativa. Pensando alle quali, mi sembra che Meyerbeer abbia immaginato in musica un genere equivalente. Ecco la sua originalità. E non si tratta di un'originalità casuale o capricciosa. Occorrevano nè più nè meno che le sue virtù sceniche e drammatiche insieme, e appunto in un'epoca della storia del teatro in cui quelle virtù erano volentieri proclamate inseparabili. L'uomo del popolo dice più volentieri: « Vado allo spettacolo », che non dica: « Vado a teatro ». E il borghese del tempo di Luigi Filippo diceva indifferentemente l'una e l'altra frase. Così la drammaturgia di Scribe e quella di Meyerbeer si corrispondono.

E questa corrispondenza si applica anche agli accidenti del dialogo. Nel teatro romantico l'imprevisto è dappertutto: l'azione deve all'imprevisto una parte del suo interesse. L'imprevisto costituisce spessissimo il successo di un dialogo, e occorre intelligenza per riuscirvi. Se non vi è *esprit* nei temi di Meyerbeer la loro disposizione è sempre ingegnosa e appropriata. Aggiungerò che la sua sapienza nel soddisfare l'attesa dello spettatore, sorpassandola, deriva da una duplice serie di cagioni. Di qua, temi che sgorgano gli uni dagli altri, come in una epigenesi costante. Di là uno stesso motivo passa da un tono all'altro, da un modo all'altro, impaziente di vivere, e, per meglio vivere, di trasformarsi. La forma di questi temi non è sempre originale. In musica, Meyerbeer parla parecchie lingue. Non che non abbia una lingua materna; questa gli viene dai suoi maestri. Ne dubitate? Aprite una delle partiture del periodo italiano e confrontatene le frasi con quelle di Rossini: scorrono senza scaturire. Ebbe coscienza della sua qualità di musicista poliglotta e degli eventuali inconvenienti? Prese cura di limitarne l'uso? È chiaro che l'educazione musicale dei conoscitori di oggi non essendo pari a quella dei conoscitori d'un tempo è quasi impossibile rispondere come si sarebbe risposto quando la musica veniva ascoltata battuta per battuta, frase per frase, e non si pensava all'organismo di cui le frasi erano membri. E poi vi era un modo di scrivere conseguente allo stile del

tempo e l'ultima proprietà della quale uno scrittore drammatico si preoccupasse era quella di avere uno stile. Meyerbeer, israelita di razza e prussiano di nascita, si è reso stranamente rappresentativo di una forma d'arte nata in pieno paese latino, dischiusa in piena terra francese. Nessuno infatti realizzò quanto lui ciò che il pubblico attendeva da un teatro musicale degno di rivaleggiare con gli eccellenti drammi della grande epoca romantica: un teatro in cui un'azione drammatica si sviluppasse subordinata a un'azione reale, della quale interpretasse e sottolineasse i movimenti esteriori e interiori, cioè gli episodi scenici e drammatici.

Se si considera bene si nota che lo sviluppo sinfonico di un Mozart o di un Beethoven non poteva adattarsi a un tal genere di teatro. La psicologia musicale di Mozart è troppo penetrante, quella di Beethoven troppo interiore e profonda. Seguendo le orme di Mozart, e, se ne avesse avuto il genio, quelle di Beethoven, Meyerbeer ci avrebbe dato ciò che nessuno gli chiedeva: la tragedia. Si tenne a mezza strada. Restò nel dramma. Se noi lo rimproverassimo di ciò, dimenticheremmo ambiente e condizione del suo lavoro.

Quando Meyerbeer non aveva argomenti non componeva. Avutolo, trovava presto il genere di produzione musicale appropriato. Era dunque, per natura, un *Tondichter?* Il suo biografo e panegirista Schucht gli dà tale denominazione. E io non gliela rifiuterei se il sostantivo si applicasse indistintamente a qualunque compositore incapace di immaginare senza un argomento, senza un testo. Ma se per meritare il titolo di *Tondichter* occorresse nell'immaginazione musicale un grano di poesia, ricorderei che i momenti poetici di Meyerbeer sono tanto rari da fornirci un totale non di scene, nè di pagine, ma di battute. Direi che la sua musica è quella di un onest'uomo che non vuole ingannare il suo cliente, ma quest'onest'uomo è assai poco artista.

Poco artista! sia, ma intelligentissimo, ed è ciò che lo salva. Intelligentissimo, poichè la sua musica senza il dramma che l'ha provocata non avrebbe ragione d'esistere; invece essa è abbastanza adatta al dramma. Intelligentissimo ancora; poichè proprio dell'intelligenza è l'invenzione dei mezzi, degli strumenti, se si vuole. Ora se Meyerbeer ha lavorato materia altrui, lo ha fatto con strumenti da lui stesso creati.

In quanto all'evoluzione di Meyerbeer si potrebbe sostituire la parola evoluzione con altra più generale e del resto sufficiente, quella di « corso ». Se tentiamo di abbracciare l'opera di Meyerbeer nel

suo corso, ci sembrerà che essa finisca quasi come ha cominciato. Non con il dramma ma con un'opera più vicina al poema sinfonico che all'*opéra-comique* o al *grand-Opéra*. *Le pardon de Ploërmel* è una sinfonia pittoresca, non dimentichiamo.

Così, grazie a Meyerbeer, il teatro romantico musicale, altrimenti detto *le grand-opéra historique*, riceve la sua consacrazione e la sua legislazione. Questa legislazione attesta un cambiamento di regime e un passaggio dal regime vocale a quello orchestrale. Avere immaginato il regime orchestrale, sottomettendo a esso il dramma romantico e con continuità (non è questo il caso del *Freischütz*), ecco un'originalità del drammaturgo che nè la critica, nè la storia possono tacere.

Inoltre, lo storico della strumentazione nell'Ottocento che omettesse il nome di Meyerbeer peccherebbe per eccesso d'ingiustizia, e sinceramente, di inintelligenza storica. Consento che Meyerbeer non ha il merito, al quale non ha mai preteso, d'aver inventato la moderna orchestrazione. Dovrebbe forse bastare alla sua memoria l'affermare che avendo preceduto in vita Berlioz e Wagner, ne sia stato uno dei rappresentanti più eminenti, più rinomati, ma anche più progressivi.

LIONEL DAURIAC.

Dal secondo Impero al « Renouveau ».

La pittura e le lettere seppero organizzarsi contro il cattivo gusto ufficiale e la frivolezza d'una società soddisfatta di brillanti vittorie, di sfrenato lusso, di audaci speculazioni. Sotto il secondo Impero (di cui la prima metà vedeva deperire il romanticismo e fiorire il romanzo sentimentale), il realismo psicologico di Flaubert e di Goncourt, la critica sintetica di Taine, la poesia profonda di Baudelaire, la poesia alata o marmorea di Banville, di Leconte de Lisle e dei parnassiani, la pittura caratteristica di Courbet e di Millet, la pittura novatrice di Mannet e degli impressionisti, in opposizione ai Feydeau, Feuillet, Charles de Bernard, Caro, Augier, Winterhalter, Cabanel, Vernet, Bourguerau e a tanti altri, rannodarono tradizioni, crearono stili, prepararono un avvenire largo e ricco. In musica, nulla di simile avvenne; e nè i poeti, nè i romanzieri, nè i pittori ebbero la possibilità di stringere la mano ai musicisti, come a loro pari. Tutto cedeva all'invasione dell'operetta.

Il secondo Impero fu l'apoteosi dell'operetta. Certo l'opera continuò e dette saggi di vera musica. Ma l'operetta corrispondeva esat-

tamente alla mentalità della nascente società, di quella borghesia emancipata il giorno di poi della breve crisi repubblicana. Tutto ciò che si voleva esprimere di superficiale, di facile, di indifferente, di amabile, di banale, di mordace, e anche di triviale, nell'anima della società neo-imperiale, fu espresso dalla musica gaia con il *flon-flon,* il *refrain,* il ritornello, il *couplet,* l'intrigo sciocco e l'incurabile puerilità di quel genere del quale, per una coincidenza strana, e forse più profondamente curiosa di quanto non si pensi, il principe incontestato, Offenbach, fu un tedesco francesizzato, proprio come il grande fornitore dell'opera seria.

Tradirei il mio pensiero lasciando concludere da ciò che precede che una musica « gaia » è per necessità una musica decaduta; nulla di più inesatto, e, proprio come la letteratura, l'arte musicale novera in questo senso autentici capolavori. Ma, scritta poveramente, l'operetta si limitò a sottolineare la povertà dello stile canzonettistico, le facezie del libretto vaudevillesco. Avendo per unico criterio estetico l'aria facile a ricordare, che tutti canticchieranno e di cui la vendita spicciola arricchirà autori e venditori, essa si straniò dall'arte, e, per esser giusti, noi non dovremmo parlarne se purtroppo non dovessimo constatare che tale genere di produzione fece per lungo tempo, mentre Berlioz era negletto, la fama della musica francese in Europa. Le operette del secondo Impero hanno incoraggiato la pigrizia e l'incompetenza della folla, ritardato qualsiasi velleità di educazione, scoraggiato qualsiasi cultura classica, anche applicata alla composizione di una vera commedia musicale. Ciò che più colpisce nei compositori di quel triste periodo è la loro debolezza tecnica; essi si contentavano veramente dei rudimenti nel loro mestiere e non si trova quasi in nessuno di essi l'intuizione delle risorse comiche incluse nei timbri di ciascun istrumento e nelle combinazioni strumentali. Tale idea è del tutto attuale. I maestri del Seicento e del Settecento l'avevano intravista, ma la crisi di musica buffa del secondo Impero non sembra di averla neppure supposta.

Siffatta debolezza tecnica andò crescendo anche nei compositori che un ideale più elevato preoccupava. Non la si ritrova in Boïeldieu, della precedente generazione: l'autore della *Dame blanche* era realmente un musicista sapiente e stilista. Moriva nel 1834. Adolphe Adam morì nel '56, e già l'autore di *Giralda* e dello *Chalet* denunciava, in rapporto al suo predecessore, la rapida decadenza. L'opera fiorita durante la lunghissima carriera di Auber attesta l'educazione solida di un tecnico formato a una seria scuola nei primi anni del

secolo. L'autore della *Muette de Portici* e di *Haydée,* per quanto superficiale fosse la sua ispirazione e modesta la sua piacevolezza, era pertanto un artista rispettoso della sua arte. Questo nonagenario, che contava sette anni al tempo della presa della Bastiglia e morì in piena *année terrible,* ottenne facili successi in mezzo alle più grandi manifestazioni musicali, da Beethoven a Wagner, senza parteciparvi; ma restò sempre uno scrittore elegante ed esperto.

Non si può dire altrettanto, anche con il più indulgente ecclettismo, degli autori in voga sotto Napoleone III. Raccogliamo qualche eccezione e tralasciamo gli altri. Pregiamo la graziosa ispirazione di Victor Massé (1822-84), autore graziosamente melodico delle *Noces de Jannette,* di *Galatée,* di *Paul et Virginie.* Riconosciamo il legittimo successo di quella piccola commedia gentile intitolata *Les Dragons de Villars,* che rese celebre Aimé Maillart. Sono queste le pietre angolari dell'*opéra-comique* francese; ascoltando queste opere, giustificative della più evidente *clarté,* innumerevoli fidanzate della buona borghesia si adocchiarono per la prima volta negli *entr'actes* sotto lo sguardo tenero dei loro rispettivi genitori. Quelle piccole opere, nelle quali si distingue talento e grazia, sono divenute inseparabili dalla storia dei costumi. Piccolissima arte, ma ancora arte.

Un'arte certamente molto più interessante di quella di Léo Délibes (1836-1891), artista non grande, ma vivace, seducente, personale. Ambroise Thomas (1811-1896) ebbe più alte ambizioni. Pure coltivando l'amabile genere dell'*opéra-comique,* tentò di innalzarsi alla grande opera seguendo Meyerbeer che con l'*Étoile du Nord* e il *Pardon de Ploërmel* inclinava a seguire la tendenza opposta. Autore di *Hamlet,* di *Mignon* e del *Caid,* sembra aver abbracciato tutti i generi, ma non riuscì a stringerli. Occorrevano qualità geniali ed egli era solamente un musicista scolastico assai corretto. *Mignon* resta il miglior suo titolo di gloria; quest'opera graziosa e onesta lo salverà dall'oblìo, come uno dei migliori tipi di musica facile e piacevole, talvolta anche poetica.

In confronto dell'operetta, un'opera come *Mignon* rappresentava quasi, in mancanza di meglio, la grande arte. L'operetta si riassume nella fama di Jacques Offenbach (Colonia, 1819-1880). La sua origine tedesca non gli impedì di assumere lo spirito più specificamente parigino, un'ironia distruttrice di qualsiasi ideale, che scomponeva qualsiasi nobile bellezza nello scetticismo. Grazie a lui, l'epoca leggera, invece di ricercare l'anima e il genio gluckiano sognato da Berlioz, preferì parodiarli; e benchè possa sembrar ridicolo di stiz-

zirsi a cagione di buffonerie, non si può vietarsi, pure ridendo, di trovare qualche cosa di triviale nell'*Orphée* o nella *Belle Hélène*, il penoso presentimento della decadenza morale di una società, che un atroce destino attendeva. *La grande duchesse de Gérolstein, Les brigands, Barbe-bleu* attestano la stessa volontà di negazione, ma queste satire non offendono nulla che sia nobile, consistendo soltanto in irriverenti critiche a una corte facile nel divertirsi. Si può ammirare l'abilità, il brio e fino a un certo punto anche la qualità musicale dell'autore, la quale più distintamente appare nella *Périchole*. Offenbach era più che un vaudevillista e un caricaturista della musica, benchè il suo successo sia derivato solamente dalle sue qualità di parodista. Una più fine intuizione del vero comico musicale dovuto ai timbri e ai rapporti degli strumenti, si riscontra in Florimond Rongé, detto Hervé. Anch'egli provò nella caricatura dell'eroismo di *Guglielmo Tell* (*L'œil crevé*), del più profondo fra i poemi filosofici (*Le petit Faust*), o della monarchia (*Schilperic*), i principali temi della sua fantasia, strana, bizzarra; e morì pazzo e povero, mentre Offenbach fu sempre sano, e tanto abile negli affari quanto buon seguace della moda.

Accanto a questo genere secondario, ma adulato, l'opera continuava la sua pomposa carriera e Meyerbeer ne era sempre il dio. Abile composizione, sapienza dei colpi di scena, ricerca dell'effetto vocale, esteriorità violenta, tutto ciò compensato dalla nullità dell'orchestrazione, la trascuratezza di qualsiasi psicologia, la mancanza di gusto, di profondità, di sostanza tragica, la mancanza soprattutto di quella sincerità passionale della quale, malgrado molte sciattezze tecniche, la fiera ispirazione dava tanto pregio alle opere parallele di Verdi. Accanto al rumoroso Giacomo, il classico e severo Fromental Halévy (1799-1862) compiva una carriera di buon musicista, capace di sentimento e di stile, come testimoniano la *Juive, Charles VI* e la *Reine de Chypre*. Egli ha un posto molto onorevole in un'epoca in cui Meyerbeer e Offenbach imponevano all'arte drammatica, come a quella comica, la stessa estetica fittizia.

In queste condizioni apparve, dapprima incompresa, a poco a poco accettata e infine salutata da un successo mondiale, un'opera che testimonia di tendenze infinitamente più nobili, il *Faust* di Charles Gounod (1818-1893). È la vera data musicale dell'epoca. Ammettiamo certamente che questo commento all'episodio del vasto poema goethiano è stato sentimentalmente infranciosato, e con molta superficialità, che resta assai inferiore alle opere realizzate sullo

stesso argomento da Berlioz, Schumann e Liszt, che non vi è nulla di goethiano. Ma bisogna riconoscere, malgrado molte debolezze, un'ispirazione tenera e talvolta profonda, una dignità, una sincerità che consacrano nell'autore un vero musicista. *Faust* parve rivoluzionario nella sua tecnica, tanto si era allora lontani dal supporre ciò che la vera musica deve e può essere. Fu l'opera che preparò i tempi nuovi e dispose il pubblico incompetente a una rinascita del senso musicale. Ecco ciò che non dobbiamo dimenticare. Gounod ebbe inoltre il merito di adorare la grande musica, di cui Mozart gli rappresentava l'espressione ideale, di scrivere oratorii, di appassionarsi alla sinfonia. Era un credente e un fervente. Egli non lasciò capolavori nel campo religioso: le sue aspirazioni oltrepassavano le sue facoltà; un certo gusto del grazioso, una certa affettazione lo macchiavano. *Mireille, Philémon et Baucis* sono felici concezioni appropriate alla sua natura di second'ordine. Vi sono alcune buone pagine nel disuguale *Roméo et Juliette,* assai inferiore a quello di Berlioz. Melodista, del quale il genio musicale s'accendeva con la forza del sentimento, Gounod ha inoltre conquistata la celebrità con una moltitudine di romanze dalla scrittura molto facile, ma sempre commosse e graziose. Non un grande maestro e nulla innovò; ma era un artista dalle mire generose, e in un certo senso un precursore, poichè in quella epoca il restauratore di un ideale abbandonato era in realtà un precursore.

Gounod si poneva dunque alla testa di un movimento che tendeva a ridonare una vita più sana, al disopra dell'*opéra* a grande spettacolo e alla musica buffa, a un'arte musicale, drammatica e sinfonica degna dell'antica tradizione. Di tale ritorno si sentiva il bisogno, malgrado tutto. In mancanza di organizzazione, di scuola, al di fuori del piccolo gruppo professorale dell'*Institut,* vi erano alcuni indipendenti. Il più dotato fu Félicien David (1810-1876), il quale dimostrò qualità melodiche assai seducenti in *Lalla-Roukh,* interpretazione del poema di Moore, al quale Schumann aveva già tolto il libretto del suo oratorio profano *Il Paradiso e la Peri.* Il successo di David fu maggiore nel *Désert,* sinfonia orientale, nella quale si trova una certa grandezza di ispirazione. Si cercava di rieducare il pubblico per mezzo dei concerti sinfonici. Pasdeloup (1819-1887), ebbe il coraggio di un tale tentativo. Questo eccellente direttore d'orchestra, apostolo della grande musica, istituì i primi concerti popolari a basso prezzo, vi eseguì tutto il repertorio classico, si rovinò per mettere in iscena il *Rienzi,* e morì povero e scoraggiato, avendo

sacrificato le sue risorse e la sua salute con una abnegazione superba che rese possibile la futura riuscita di Lamoureux e di Colonne e la formazione del loro pubblico entusiasta, fedele, intelligente.

La cabala che, mossa da motivi privati e da incomprensione artistica, fischiò *Tannhäuser,* fu una delle peggiori testimonianze del gusto musicale del secondo Impero. Il quale si concluse in un grande disagio. Già una reazione s'annunciava a traverso alcuni compositori, dei quali la reputazione sorgeva, Saint-Saëns, Reyer, Holmès, Paladilhe, Dubois, Bizet. Le idee evolvevano, le influenze tedesche vincevano quelle dell'italianismo, si era stanchi dell'operetta e dell'opera, inquieti della debolezza dell'insegnamento orchestrale; il sorgere di nuove scuole, letterarie e pittoriche, commuoveva i giovani musicisti; si attendeva vagamente qualche cosa, in musica come in tutti i campi della società. Sopravvenne la catastrofe, e l'anima nazionale fu mutata.

Non avvenne pertanto una rivoluzione, ma una trasformazione lenta. Uno dei risultati immancabili della disfatta nazionale fu il rivolgimento dell'attenzione verso la musica tedesca. Se gli odii politici interdissero, per patriottismo, di occuparsi di Wagner, nulla si oppose al ritorno all'opera beethoveniana, per domandarle, come già aveva fatto Schumann nel 1830, i segreti della psicologia sinfonica. Il nuovo stato d'animo si manifestò più che con le opere, attraverso due fatti: lo studio tecnico fu nuovamente considerato come la base indispensabile, l'educazione del pubblico, per mezzo del concerto, fu continuata. Tali tendenze non impedirono alle forme tenute in onore di sopravvivere e prosperare. Ma un grande risultato morale fu ottenuto, sentendosi che vi era un'altra musica, la vera, e che si poteva farle posto.

Un primo tentativo, arditissimo, curiosissimo, avvenne bruscamente quasi nel giorno seguente al disastro militare: esso non riuscì, e il suo autore morì di dolore senza poter prevedere che l'ingiusto verdetto del pubblico si sarebbe trasformato in omaggio mondiale. Prima di comporre la *Carmen,* per sempre celebre, Bizet aveva scritto una bella *ouverture*, *Patrie*, grazioso poema lirico, le *Pêcheurs de perles,* un interessante racconto musicale; *La jolie fille de Perth,* e una *suite* ricca di foga per l'*Arlésienne* di Daudet. Vivacemente colorita, assai intensa, assai berlioziana, realistica e lirica insieme, piena di curiosi e confusi presentimenti, *Carmen* anticipava nettamente l'epoca in cui apparve; la prematura morte dell'autore fece sì che essa costituisse una data importante, ma isolata della musica

francese. Bizet non ha avuto influenza diretta; egli è in margine del berliozismo.

Alcuni musicisti, per diverse ragioni interessanti e degne di nota, si imposero nel teatro durante i dodici o quindici anni che seguirono. Fra tutti Camille Saint-Saëns fu quegli che più largamente trattò l'arte sinfonica. Erudito, estremamente intelligente, rispettoso dei capilavori del passato, Saint-Saëns offriva l'esempio d'uno spirito metodico, disciplinato, dottrinario, vigilante sul suo temperamento musicale focosamente spontaneo, e forse costringendolo troppo. L'amore del gusto, della distinzione, della chiarezza armoniosa vinsero sulla tendenza agli slanci appassionati. Jules Massenet sembrò ereditare il favore acquisito alle qualità della tenerezza di Gounod, mentre l'arte un po' dogmatica e altiera di Saint-Saëns respingeva un poco il pubblico, a eccezione di *Samson et Dalila*. Anch'egli fu un forte tecnico e un sapiente musicista, ma il suo ideale artistico era assai meno elevato. Le qualità sorprendenti di Massenet fanno sinceramente deplorare che tutta la sua estetica sia consistita nella ricerca dell'effetto, e tutta la sua convinzione di artista nel desiderio di conquistare il pubblico. Fu un espressivo della sensualità, un poeta della carezza e nel Settecento trovò le sue più felici ispirazioni, il suo fascino più sicuro, un poco snervante, manierato e morbido, ma irresistibile. Già la maggior parte delle sue opere « nobili » sono dimenticate, ma giustamente si ricordano le altre, elegiache, sentimentali e amorose. Egli resta l'autore di *Manon* e di *Werther*; il terzo atto del *Werther* è l'opera di un grande poeta musicale.

A questa personalità seducente fa completo contrasto quella di Ernest Rey, che germanizzò il suo nome per sacrificare alla moda. Fu un produttore scrupoloso lento. Nella sua lunga vita, esclusivamente consacrata al dramma lirico, oltre una o due opere che caddero senza rialzarsi, Reyer realizzò soltanto due opere, *Sigurd* e *Salambò*, due date ugualmente gloriose per la moderna musica francese. *Sigurd* soprattutto, per lo stile e l'argomento, fu come il preludio della rivelazione wagneriana e l'annunzio di una grande evoluzione del dramma musicale. *Sigurd* offrì al pubblico francese la prima idea d'un'opera lirica svincolata dalla povera convenzione dell'opera, e mirante a restituire all'orchestra la sua vera funzione psicologica.

Due musicisti considerevoli vennero nello stesso tempo in prima linea, ma il loro sforzo fu ricompensato dalla più ostinata sfortuna: Emmanuel Chabrier ed Edouard Lalo.

I concerti domenicali secondavano infine questa evoluzione. A poco a poco la musica non era più un privilegio di iniziati o la distrazione banale di una folla incompetente e diveniva un bisogno, e anche un culto. Malgrado ciò, la cultura generale, molto onorevole in confronto a quella del secondo Impero, era ancora povera. Avvenne allora una crisi che turbò profondamente tecnici e pubblico, aumentò la confusione, ma dopo un periodo difficilissimo costrinse gli artisti a prender partito, determinò personalità e un nuovo orientamento. Questa crisi fu il wagnerismo.

CAMILLE MAUCLAIR.

Il genio di Bizet.

Quand'ebbe conosciuto *Carmen*, Nietzsche salutò in Bizet il liberatore che gli faceva dimenticare definitivamente l'impresa wagneriana. Ed egli scrisse nel maggio 1888 (1):

« Ho assistito ieri — lo credereste? — per la ventesima volta alla rappresentazione del capolavoro di Bizet. Ancora una volta ho perseverato sino alla fine in un dolce raccoglimento; ancora una volta non sono fuggito. Questa vittoria sulla mia impazienza mi stupisce. Come vi rende perfetti un'opera siffatta!

« Cotesta musica di Bizet mi pare perfetta. Avanza con un incedere leggero agile, composto. È amabile. Non mette in sudore. « Tutto quel che è buono è leggero, tutto quel che è divino corre su piedi lievi »: prima tesi della mia Estetica. È una musica perfida, raffinata, fatalista: — resta tuttavia popolare — la sua raffinatezza è quella d'una razza, non di un individuo. È ricca. È precisa. Costruisce, organizza, s'adempie: per ciò forma un contrasto col polipo della musica, con la « melodia infinita ». Si sentiron mai accenti più tragici, più dolorosi, sulla scena? E come sono ottenuti! senza smorfia! senza falsa caricatura! senza la menzogna del grande stile.

« E ancora: io mi sento diventar migliore quando questo Bizet mi parla. Ed anche miglior musicista, miglior auditore. Sarebbe possibile ascoltar meglio? Il mio udito si profonda in quella musica; ne percepisco le origini. Mi par di assistere al suo nascere; tremo ai pericoli che accompagnano non importa quale audacia; sono incantato dai felici trovamenti dei quali Bizet è inconsapevole. E, cosa curiosa! in fondo io non ci penso, o meglio ignoro fino a qual punto io ci pensi. Giacchè pensieri svariatissimi mi traversano il cervello in quel momento... Avete mai pensato che la musica rende lo spirito libero? ch'essa dà ali al pensiero? che si diventa tanto più filosofo per quanto si è più musicista? Il cielo grigio dell'astrazione par solcato dal fulmine; la luce diventa intensa abbastanza per cogliere la « grana » delle cose; i grandi problemi si fanno abbastanza prossimi per essere colti; abbracciamo il mondo come se fossimo sull'altitudine di una montagna. In questo io ho appunto definito il *pathos* filosofico. E, senza ch'io me ne accorga, sorgono risposte nel mio spirito (una piccola grandinata di ghiaccio e di saggezza), dei problemi risoluti... Ove sono? Bizet mi

---

(1) Si trascrive qui integralmente la prima puntata della « Lettera da Torino » nella traduzione edita a Napoli, Ricciardi, 1914.

rende fecondo. Tutto ciò che ha valore mi rende fecondo. Non ho altra gratitudine; non ho altra prova del valore d'una cosa.

« L'opera di Bizet, anch'essa, è redentrice. Wagner non è il solo « redentore ». Con quell'opera ci si congeda dal nord umido, da tutte le brume dell'ideale wagneriano. Già l'azione ce ne sbarazza. Essa tiene anche di Mérimée la logica nella passione, la linea retta, la dura necessità. Possiede innanzi tutto quel ch'è proprio dei paesi caldi, la secchezza dell'aria, la sua limpidezza.

« Eccoci, in ogni senso, sott'altro clima. Un'altra sensualità, un'altra sensibilità, un'altra serenità vi si esprimono. Questa musica è gaia: ma non d'una gaiezza francese o tedesca. La sua gaiezza è africana; la fatalità fluttua sovr'essa; la sua gioia è breve, subitanea, senza scampo. Invidio Bizet poi ch'egli possiede il coraggio di cotesta sensibilità; una sensibilità che finora non avea trovato espressione nella musica dell'Europa incivilita; — voglio dire quella sensibilità meridionale, infocata, ardente... Che bene ci fanno gli occasi dorati della sua gioia! Il nostro sguardo va lontano: abbiamo mai visto il mare più unito? E come ci par riposante la danza moresca! come la sua malinconia lasciva giunge a soddisfare i nostri desideri insoddisfatti sempre! È l'amore, infine, l'amore rimesso al posto suo nella natura! Non l'amore della « fanciulla ideale »! Nessuna traccia di « Senta-sentimentalità »! (1). Ma l'amore in quanto in esso v'ha d'implacabile, di fatale, di cinico, di candido, di crudele, — ed è in questo ch'esso partecipa alla natura! L'amore per il quale la guerra è mezzo, e l'odio mortale dei sessi è fondamento! Non conosco alcun caso ove lo spirito tragico che è l'essenza dell'amore s'esprima con un'asprezza simile, rivesta una tanto terribile forma come in quel grido di Don Josè che chiude l'opera:

> Oui, c'est moi qui l'ai tuée,
> Carmen, ma Carmen adorée!

« Una tal concezione dell'amore (la sola che sia degna del filosofo) è rara: distingue un'opera d'arte fra mille. Poichè in generale gli artisti hanno lo stesso torto di tutti gli altri: disconoscono l'amore. Anche Wagner l'ha disconosciuto. Credon d'essere generosi in amore perchè vogliono il vantaggio di un altro essere, spesso a spese del loro proprio interesse. Ma, in compenso, vogliono possedere quell'altro essere. Dio nemmeno fa eccezione in questo. È lungi dal pensare: « Se io t'amo, ciò non ti riguarda ». Egli diventa terribile quando non è contraccambiato. L'amore — con questa parola si vince la propria causa presso Dio e gli uomini — è di tutti i sentimenti il più egoistico, e, per conseguenza, quando è ferito, il meno generoso. (B. Constant). Voi già vedete come questa musica mi rende migliore. Bisogna mediterraneizzare la musica: ho le mie ragioni per enunziar questa formula. (*Di là dal Bene e dal Male*, af. 250) ».

Queste linee sono definitive. Mettono in rilievo, con singolare felicità di espressione, gli incomparabili meriti della partitura della *Carmen*, nella quale il genio di Bizet brilla del più violento splendore. Non dimentichiamo pertanto che *Carmen* non è tutto Bizet, e che, usando una gamma di colori e di sentimenti più moderata, più dolce e forse più graduata, egli ha scritto un altro capolavoro, l'*Arlesiana*, meno « africana » e che del Mediterraneo riflette sol-

---

(1) Allusione a Senta, eroina del *Vascello Fantasma*.

tanto il clima francese. Da un'opera all'altra muta la luce, il cielo s'oscura, l'umanità diventa più rude. Ma qui come là il proprio di Bizet è l'arte di unire intimamente cielo e uomo, colore e anima, scena e vita. Arte fatta di nulla, arte senza sforzo e senza riflessione, che con i mezzi più semplici va diritta allo scopo, arte senza ripetizione e senza peso soverchio, arte che commuove con un tocco tanto vivace e preciso da sembrare leggera benchè penetri a fondo. (Bizet ha la nervosa pieghevolezza del latino, e la forza che con la grazia e la purezza del gesto accresce la potenza dell'effetto). Arte che non è quella d'un sentimentale, nè di un intellettuale, ma di un sensitivo. Bizet ignora le lunghe meditazioni, i propositi discussi con se stesso e realizzati con la metodica pazienza d'una ragione dominatrice e d'una volontà tenace. Egli è incapace di quelle lente reazioni affettive, che, in qualcuno, sfogano in larghe ondulazioni indefinitamente propagate, e arrestantisi soltanto nell'incontro d'un'altra ondata di passione, tripudiante della vittoria. Lo sviluppo di queste grandi correnti di sensibilità è assolutamente estraneo al suo cuore.

Bizet non è un Wagner nè un Franck.

Il calore del sangue, del temperamento, dell'anima è in lui più intenso e più breve. È un grande fuoco che s'accende come un baleno e presto s'oscura dopo averci accecati e bruciati con la sua luce e il suo ardore, ma sempre la sua fiamma è magnifica, sempre i suoi raggi penetrano fin nella parte più segreta di noi stessi. Non vi è studio per raggiungerci. Egli non calcola i suoi colpi. Ne è troppo sicuro, l'improvvisazione sempre gli basta. Disprezza la dialettica e l'eloquenza. Ne è incapace. Il suo istinto, e solamente il suo istinto, gli dettano le parole brevi o gli appassionati gridi, che da soli valgono lunghi discorsi. Non è un grande spirito. E non occorre che lo sia, essendo già un grande artista. La sua semplicità, la sua ingenuità ne fanno l'amico dei semplici. Non vi è musicista più popolare di lui. Parla un linguaggio che si rivolge a tutti e non esige, per esser compreso, nè cultura, nè riflessione, e che, per sommuovere il cuore, non chiede il soccorso delle immagini lontane e complesse. Contemporaneamente piace alle persone di gusto delicato per la qualità della sua fine sensibilità. La materia della sua arte non è ricercata e non è perciò meno preziosa. Il tocco dell'artefice è squisito: sicuramente mette la mano sul più raro gioiello.

Nelle solatie regioni del sogno poetico di Bizet s'incontrano, graziose o commoventi, visioni precise, realizzate con tratti fermi e sicuri, talvolta duri, mai grossolani. Nel cielo di Francia splendono

astri più sottilmente sfumanti, con toni più discreti e d'una profondità più misteriosa quanto più velata, ma non ve n'è uno che mandi raggi più chiari, più vivi o più penetranti.

PAUL LANDORMY.

Franck.

Una frase di Franck la si riconosce fra mille. Essa reca il segno d'origine e il linguaggio della critica non può descriverla, poichè essa è costituita da tutti gli imponderabili che non s'esprimono colla parola nè con la sintassi, ma che l'orecchio musicale sicuramente distingue. Egli ritoccava i suoi motivi come una materia che il lavoro renda più leggera. Di sè soddisfatto, quando era riuscito al grado di purezza che desiderava, non sostava finchè l'aspirazione non fosse compiuta. La sua melodia è cristallina; non sorprende per inaudita stranezza, e pertanto non è mai volgare; s'afferma nella tradizione di ciò che abbiamo amato e conosciuto, eppure ci sembra di non averla mai udita. Ampia e misurata come una bella frase di Beethoven, è forse meno profondamente triste, ma più serenamente grave. Nitida e netta, come il tratto della matita d'un maestro. Si può prevederne i contorni, i quali, pertanto sembrano subito necessarii. Si rivela come una nobiltà di razza, senza brutalità, col fascino. Bandita ogni superfluità, ogni falsa eleganza proscritta, non è elegante, ma è più che elegante. Ha una distinzione di essenza che le basta per superare di colpo i poveri artificî dello studio. Non si può dire neppure che sia graziosa, sottile, morbida, ma ha più che la grazia, la morbidezza e la sottigliezza. È vasta e serena. Ma tutte queste parole mediocremente le convengono. Sempre calma e maestosa. Quando diventa potente, assume una grave autorità. I suoi prorompimenti sono misurati, euritmici, calmi, in fondo, come una collera divina. In verità, la calma e la grandezza sono i suoi aspetti più essenziali. È stato detto ch'essa è soave. Si è parlato di purezza serafica, di dolcezza celeste. Tutto ciò è giusto, ma non è tutto, non abbastanza. Tali elogi la diminuiscono. Qualsiasi aggettivo è di troppo, perchè, affermando, limita, elimina. Questa musica è. È l'essenza della musica che si esprime; una rivelazione misteriosa che noi sappiamo possibile e che speriamo.

Pertanto si può dire che essa ha accenti, inflessione, ritorni suoi particolari. Evita gli sbalzi, ascende con un cromatismo ostinato, ma senza ruvidezza; dolcemente ricade. Si compiace di procedere

per semitoni, resi per così dire anche più sottili dalla mutevole luce delle enarmonie, attorno a note che ritornano e punteggiano la frase musicale con la loro ostinata oscillazione. È costruita, come si dice, nel linguaggio scolastico; non è una banale linea che s'allunghi o accorci, nè una successione di motivi frammentarii, rotti come rami sparsi. Vive, si organizza, si manifesta, si schiude. Non rientra nell'ombra per lasciar posto a caotiche profusioni, le quali possono essere belle o semplicemente ingegnose, ma non hanno mai l'armoniosa serenità della perfezione.

È fervida senza languore, canta inappagate speranze, senza disperare. Sale come una preghiera, carica di domande, gonfia di nostalgia, ma fiduciosa e serena. Non è inquieta, nè sconfortata, ma ardente e dolce. È il canto di un'anima religiosa toccata dalle mistiche grazie dell'indefinito di cui gli slanci ispirati non svelano amarezze. Non suona di quella straziante desolazione che conferisce al terzo atto di *Tristano* l'oscuro colore dell'irrimediabile, e pertanto si svolge di semitono in semitono sulle trame d'un cromatismo che s'insinua, persiste e s'esaspera. Ha accenti espressivi che non sono uno stanco lamento. È proprio la musica della redenzione e della beatitudine. È commovente, poichè agita le inquiete profondità della nostra anima, ma porta in sè la calmante virtù delle preghiere.

Franck non si è contentato di queste melodie che la purezza della loro materia sonora e il ritmo musicale del loro sviluppo rendono amabili. Altri hanno avuto il dono melodico, ma bisogna riconoscere che la qualità dell'ispirazione non basta a fare i grandi artisti. Si potrebbe senza troppa esagerazione paradossale affermare che è un dono secondario. Quante opere di Beethoven, immortali, sono costrutte sopra un tema non distinto e qualche volta anche banale? Ma la scienza dello sviluppo, la ricchezza delle armonie o l'imprevisto del contrappunto lo hanno trasfigurato.

In quanto artefice di sapienti sonorità, César Franck non la cede a nessuno. Nutrito dei solidi insegnamenti della tradizione, fatto esperto dal terribile travaglio delle scuole professionali delle quali egli fu il migliore allievo, conoscendo Bach a memoria, aveva studiato con cura tutti i grandi maestri; la sua scienza era profonda, consapevole, riflessa. E non era in lui solamente un'abitudine spirituale, docile e pieghevole come l'abitudine d'un virtuoso, era la virtù attiva d'una convinzione. Invece di divertirsi spensieratamente, quasi che la scienza e la maestria fossero mezzi per far presto, egli studiava di riunire tutte le pazienti risorse del suo genio per esprimersi

con maggiore esattezza e dignità. Nessun lavoro gli sembrava allora superfluo: egli non pensava che un superiore merito sarebbe quello di faticare poco, e non seguiva la concezione romantica del grand'uomo, quella che cede alla predestinazione la parte che spetta al lavoro.

Ma tale ricerca non tendeva a fare più ornato il suo pensiero. Al contrario, niuno fu più sobrio di Franck. Lavorava in profondità e in qualità. Cercava l'espressione più diretta, l'accento meno tormentato. E aveva l'ebbrezza delle armoniose complessità.

L'analisi dei suoi accordi è ricca d'insegnamenti. Le parti si sovrappongono, i bassi cantano, le melodie s'intrecciano, ma restano distinte, come se diverse tastiere dovessero realizzarle; le figure d'accompagnamento si aggregano in una ascensione potente, ma serena verso la maestà. Non figure convenzionali e riempitive, non grandi vuoti senza aria, non artificî mediocri. Tutto ha la sua vita e la sua funzione. Le parti si muovono come esseri viventi che respirino e cantino, esseri viventi e liberi che si organizzino; universo, sottomesso a leggi e carico di linfa e di pensiero.

Gli avversari di Franck hanno voluto volgere al ridicolo, o almeno ironizzare, il suo amore della perfezione e l'ostinazione al lavoro. Gli è stata rimproverata la cavillosa rigidezza dei suoi principii di composizione. Si è detto che una più capricciosa indipendenza sarebbe convenuta al genio. Franck si sarebbe troppo lasciato incatenare dal sospetto della perfezione nel particolare; avrebbe raggiunto maggior grandezza se avesse avuto più foga e meno esigenze. Avrebbe scritto di più, e la sua opera meno impeccabile sarebbe stata più impetuosa e più vivente. Parole d'ignoranza o di cattiva fede! Mai la cura che Franck pose nel particolare della scrittura appesantì o inceppò la sua ispirazione. Al contrario, tale unità nella qualità, tale omogenea purezza nella quale le forze si equilibrano e si proporzionano, dànno alla sua opera la grandezza imponente e calma della perfezione classica. La sua scienza, del resto, non prepondera nè mai risulta a danno dell'unità melodica. Sarebbe più vero il dire che la melodia è dovunque in Franck. Essa delinea il fastigio, sempre luminosa e sobria, ma si muove e sviluppa anche nella base, traccia disegni secondarii in tutte le altezze, serra con un contorno netto e nobile le materie sonore alle quali conferisce forma e stile. Dovunque concordanza e armonia: scienza che si nasconde, equilibrio, euritmia, musica in una parola, senza aggettivi, senza restrizione.

Ma la funzione della scienza nello spirito di Franck non s'arrestava a tali elementi. Non basta saper edificare melodie rare in una

solida struttura di note. Leibniz pensava che la musica è l'arte di calcolare senza saperlo. Se nella gioia musicale vi è una parte d'inconsapevolezza, il compositore deve invece farsi un'idea precisa delle rispondenze e dei ritorni che saranno l'armatura dei suoi sviluppi. Se è vero che noi calcoliamo senza saperlo i tempi d'una melodia, le proporzioni d'un pezzo e che il risultato di questo calcolo incosciente ci fa attendere, desiderare e gustare maggiormente le riprese del canto o del ritmo, se vi è una unità per così dire spirituale di ciascuna opera musicale, l'autore, dal canto suo, non ha il diritto di affidarsi ai capricci dell'improvvisazione; disciplina la fantasia e la sottomette alle regole di quelle occulte legislazioni che egli stesso esige senza conoscerle. Da ciò l'importanza della forma. Ora queste parti dello sviluppo sono costituite sia dalle modificazioni delle linee melodiche, sia dai mutamenti delle tonalità. Franck che, come i più grandi maestri, affermava che lo sviluppo e la melodia non potrebbero essere anarchici, ha voluto inoltre dare alle sue opere una più stretta unità, che egli chiamò unità tonale. Indubbiamente non era un'innovazione, a rigor di termini. Ma era opportuno che tali regole fossero precisate. Poichè la musica parla alle profonde sensibilità dell'uomo, e nasconde sotto un'apparente fantasia una struttura robusta che l'orecchio approva senza accorgersene, occorre che i suoi colori, come la sua ossatura, sieno stati calcolati per rispondere esattamente alle incoscienti esigenze. Una siffatta armatura di diesis o di bemolli non sorge all'improvviso, secondo il caso di combinazioni felici. La musica procede in una direzione, essa non deve vanamente ritornare indietro e neppure segnare il passo senza ragione. Questo piacere dell'orecchio, anche dell'intelligenza, reclama, pure quando si circonda di oscure predilezioni, l'armonia degli effetti luminosi. L'unità tonale è soltanto uno degli aspetti della forma. E un altro è l'unità degli sviluppi. A tale riguardo Franck ha ancora innovato, e le sue concezioni, tanto importanti nello studio delle sue opere, hanno anche profondamente modificato l'evoluzione della musica.

MAURICE BOUCHER.

Il Debussysmo.

Ciò che Claude Debussy ha recato di nuovo nella musica si riassume in un vocabolo, già molto usato, da alcuni come insulto, da altri come fiera divisa: il Debussysmo. Il quale corrisponde a ciò che il simbolismo fu per la poesia e l'impressionismo per la pittura.

L'analogia non è fortuita; nato nel 1862, Claude Debussy usciva di giovinezza quando tali sistemi trionfavano; ed egli frequentò il salotto di Stéphane Mallarmé, che fu il tempio nel quale si celebravano i misteri, religiosamente.

Il simbolismo tenta una nuova alleanza dei sensi e dello spirito. I nostri poeti classici sostituivano un oggetto con un'idea che essi sviluppavano poi logicamente; i romantici convertirono tali idee in sentimenti ch'essi manifestarono con immagini; i parnassiani tornarono a una descrizione minuziosa degli oggetti, presi in se stessi e senza alcuna associazione di idea o di sentimento. I classici sono razionalisti; i romantici, spiritualisti; i parnassiani, materialisti. Per gli adepti del simbolismo, al contrario, non v'è materia senza pensiero, nè pensiero senza materia. Il loro sforzo tenderà a non separar mai con un'analisi disanimante questi che sono i due complementari aspetti d'ogni cosa. Essi fanno trasparire un'idea da qualsiasi forma, ed ogni idea rivestono d'un'apparenza. Calcolate e ragionate, tali perpetue trascrizioni non meriterebbero che il nome di allegorie; saranno simboli, se rivelate da quell'intuizione che sola è uguale al reale. Il poeta sarà poeta soltanto se per natura sia iniziato alle analogie che compongono l'universo: il simbolismo è una dottrina mistica.

La parola, istrumento del poeta, sarà essa stessa suscettibile di due accezioni: dovrà svelare un senso, e contemporaneamente desterà una sensazione. È il punto d'incidenza d'un'idea e d'un suono. Ugualmente il verso non s'accontenterà di ritmo regolare e di parole armoniose: il suo ritmo e le sue rime non serviranno soltanto al piacere, ma alla rappresentazione della vita; il ritmo ne seguirà i movimenti e sarà libero; la rima ne imiterà le sfumature, sarà volta a volta vibratile o contratta, brillante o fosca, invece di mirare, come piace ai parnassiani, a una banale *richesse*. Si vogliono dunque trarre dal linguaggio gli effetti musicali dei quali è suscettibile. Paul Verlaine esige

de la musique avant toute chose.

Per Stéphane Mallarmé « la musica e le lettere sono le due alterne fronti, l'una volta verso l'oscurità, l'altra securamente scintillante, del fenomeno che io chiamai l'idea ». E René Ghil compone, con parole, sinfonie.

Anche i pittori impressionisti hanno dichiarato guerra alla ragione astratta che vorrebbe chiudere nel vincolo dei contorni questa

o quella figura, un albero, un uomo, una casa, da dipingere isolatamente. Essi credono parimenti che tutto è in relazione, nell'universo: i colori reagiscono perpetuamente gli uni su gli altri; la luce non può separarsi dall'ambiente che attraversa. Bisogna rappresentare, dunque, non gli oggetti già scelti e sottratti all'insieme, ma la complessità delle sensazioni quali pervengono ai nostri occhi; e se la rappresentazione è fedele, lo spirito vi ritroverà gli oggetti con uno sforzo pari a quello che la natura gli impone. Un quadro non sarà un paesaggio, nè una natura morta, nè una composizione storica; ma un'impressione visiva, fissata sulla tela senza deformazione nè alcun partito preso. Dal canto suo, la scienza, com'è noto, ha molto aiutato gli impressionisti nel còmpito ch'essi s'eran prefisso: essa ha insegnato loro che la retina aveva le sue necessarie illusioni, e cioè la sua propria verità, e che qualsiasi colore poteva essere ottenuto con la sovrapposizione dei colori semplici; e tale procedimento, che è la divisione del tono, è spesso considerato come il carattere distintivo dell'impressionismo mentre ne è una conseguenza. Ma gli insegnamenti della scienza non stabiliscono che una verità generale; non indicano nulla, in ogni caso particolare; tocca al pittore di discernere acutamente la mutua reazione dei colori o risolvere uno d'essi nei suoi primi elementi. Ha scritto Jules Laforgue: « le arti ottiche dipendono dall'occhio e soltanto dall'occhio ». Come il simbolismo, così l'impressionismo perviene all'apoteosi della sensazione.

La musica si riannoda alla sensazione. I suoni che essa adopera non hanno alcun senso nè possono rappresentare alcun oggetto. Sembra perciò che essa, fra tutte le arti, dovesse essere, naturalmente e dalle origini, simbolista e impressionista. E pure non è stato così, almeno in Europa, e nei tempi meno lontani. Il Cinese che gode del cozzo delle pietre sonore o delle campane, l'Indiano che fa vibrare a lungo, l'una dopo l'altra, le corde del suo liuto di bambù, il Senegalese che, durante lunghe ore, carezza una piccola arpa tanto fievole che egli solo l'ode, sono, senza saperlo, impressionisti e anche simbolisti. Invece l'occidentale è nato ragionatore. Prima sua cura fu quella di classificare i suoni. Secondo l'altezza, scelta come segno distintivo, fatta astrazione dal timbro e dall'intensità, fu assegnato a ciascun suono un posto determinato in una serie prestabilita che si chiama gamma: l'invenzione risale agli antichi Greci ed ha durato fino ai nostri giorni. Così il suono non è più un suono, ma una nota, cioè un numero d'ordine; udendolo, non se ne ha alcuna impressione particolare, ma lo si riconosce per il primo, il

terzo, il sesto grado d'una certa gamma, e si vuol sapere se sarà seguito da questo o quel grado vicino. Lo spirito occidentale, perplesso davanti a tutto ciò che elude la ragione, volle rendere la musica inoffensiva, trasmutandovi la sensazione in nozione. E vi riuscì sempre meglio, col passare del tempo. La musica greca ha ancora gamme differenti, chiamate modi, e questi modi sono irriducibili gli uni agli altri, aventi ciascuno intervalli proprii. I modi del canto gregoriano, che derivarono da quelli, non furono altro che frammenti d'una stessa gamma, tagliata in punti diversi. Dal XVII secolo in poi tale gamma ammette un solo taglio regolare, un modo normale: il modo maggiore, mentre il modo minore, solo vestigio dell'antica diversità, è considerato soltanto come un'accidentale alterazione del maggiore. Nel XVIII secolo la musica non è che un giuoco fra differenti gamme maggiori, esattamente simili fra loro, ma trasferite ad altezze diverse: donde i toni; il cangiamento dei toni è una modulazione: tutto l'interesse della musica detta classica è nella modulazione. Le melodie che essa adopera hanno il còmpito di rappresentare un tono; e l'armonia che le accompagna ha il còmpito di specificar meglio quel tono, col mezzo di formule affermative dette cadenze. La musica perviene così a una stilizzazione integrale, a un'astrazione geometrica. Essa vi perverrebbe anche più presto se l'istinto dei musicisti non si ribellasse: la sensazione, malgrado tutto, s'insinua nel rigore del sistema, e la vita, che si credeva esaurita, riappare. Ciò che conferisce alle opere di Couperin come di Rameau, di Haydn come di Mozart, di Bach come di Beethoven un'eterna giovinezza è la vigoria della fantasia di quegli autori: è l'inattesa inflessione della melodia, la successione d'accordi inspiegabile dalla logica del tono, l'imprevista e affascinante modulazione.

I classici stavano nelle regole poichè il loro pensiero, vigilato dalla ragione, non reclamava grandi libertà per esprimersi. I romantici insorsero contro le regole per far passare il torrente delle loro passioni. Aprirono infatti larghe brecce ma non abbatterono muraglie. Avida dello spazio intravisto, la loro musica vuole occuparlo, ma il suo slancio si interrompe poichè essa è ancora prigioniera. Da ciò, in tutte le loro opere, una lotta: sono grida di invocazione, sfide, vittorie, oppressioni, rimpianti, smarrimenti. Non fanno eccezione Berlioz o Chopin, Schumann, Liszt o Wagner; anzi è appunto nell'arte di Wagner che la lotta assume un'epica grandezza, tutte le forze lanciate all'assalto della vecchia fortezza che resiste, indomita. Con Debussy soltanto venne la liberazione; e fu rapida e facile; come al

tocco d'una bacchetta magica, in un istante, i bastioni s'evaporarono nell'aria, la natura si apriva, fremente, sonora, radiosa e illimitata.

Tale facilità era miracolosa soltanto all'apparenza. Si sarebbe potuto prevederla fin dal 1880. Già, dall'altro capo dell'Europa, alcuni musicisti erano evasi dalla fortezza nella campagna: erano Balakirev, Rimski-Korssakov, Borodin e Mussorgski; i due primi, pittoreschi, ebbri di sonorità, inventori d'un'orchestra in cui ogni nota è un colore; gli altri due dotati d'una sensibilità viva, tenera e generosa, che essi vogliono interamente trasferire nella loro musica, senza alcuna preoccupazione delle regole; e specialmente l'ultimo, cui l'ignoranza vietava di correggere i felici errori nell'armonia, vi riuscì. Mussorgski, nelle sue romanze e nel *Boris Godunov*, è il più vicino precursore di Debussy.

Il principio della musica nuova è che la nota attira la nota direttamente, senza la giustificazione d'una gamma; ugualmente l'accordo attira l'accordo senza cadenza; l'idea attira l'idea senza contrasto o modulazione necessaria. Ogni elemento è incatenato, ma nulla dispone ciò; è una musica che non obbedisce ad alcun precetto ma alle sole leggi della sensazione: una musica puramente uditiva come la pittura impressionista è tutta visiva. Essa non ha alcun partito preso, e frequentemente le sue melodie non adoperano altre note che quelle della gamma maggiore, gli accordi son quelli d'un determinato tono: essa ritrova così il sistema classico, ma senza aver avuto la premeditata intenzione di conformarvisi e soltanto perchè tale disposizione è la stessa della sua fantasia. Ma riflette pure altri sistemi: ora sembra di udire l'eco di modi antichi, quelli del canto gregoriano o della musica greca, ora le gamme cinesi senza semitoni, poi le gamme cromatiche tutte a semitoni, le gamme per toni intieri, ed altri ancora, con alterazioni finora sconosciute, del quarto, del quinto e del settimo grado. Ma è soltanto illusione. Questa musica che sembra adoperare tante diverse gamme non ne usa alcuna. Non ha gamme ma soltanto melodie.

La sua armonia non ha trapassi necessarii, ma accordi, cioè conosce solo la consonanza e ignora la dissonanza. Un accordo dissonante è un accordo instabile e provvisorio che deve risolversi in consonanza. Gli accordi di questa armonia portano in se stessi la loro ragion d'essere; essi sono dunque accettati come consonanti. Jean Marnold ha provato irrefutabilmente che di epoca in epoca un sempre maggior numero di accordi era stato ammesso nel novero delle consonanze e che tale progressiva accezione aveva seguito l'ordine

stesso dei suoni armonici: la quinta fu consonante prima della terza. Oggi è la volta delle settime e delle none, e anche delle undicesime e delle tredicesime. Vi è di più: eccoci in un'epoca in cui qualsiasi accordo, qualunque ne sia la composizione e anche se non si può ridurlo a suoni armonici, potrà essere considerato consonanza. Un accordo non deve più documentarsi dalla sua legittimità; è una sonorità, che, bene usata, contenterà pienamente il nostro orecchio e sarà così giustificato. Dalla combinazione dei suoni risulta un altro suono comprensivo, come un nuovo colore dalla sovrapposizione dei colori.

Tali accordi si seguiranno come gli aspetti del cielo o le emozioni del nostro cuore. E l'opera intiera non avrà altra unità; le melodie vi saranno unite con una segreta parentela, e, anzichè lottare fra esse, giuocando, come nella musica classica, appariranno l'una dopo l'altra come sorelle che si tengano per mano, differenti nel viso e pertanto inseparabili. L'opera sarà giustificata da essa stessa; porterà in sè la ragione intima dei suoi particolari e delle sue condizioni: sarà creatrice della sua propria forma.

In siffatta musica non simmetria, nè contrasto, nè ornamento. Ogni nota è sensazione; ovunque la vita affiora. Ma la poesia simbolista le ha comunicato il rispetto del mistero: essa avrebbe vergogna di svelarsi. Le sue melodie non emergeranno in piena luce; un velo di armonia le proteggerà; appena apparse, spariranno, quasi paurose d'essersi un istante tradite. È una musica di allusione, d'indicazione, pari al simbolo d'un'altra musica, indicibile perchè scovrirebbe l'esistenza fino nelle sue radici...

LOUIS LALOY.

I caratteri di Debussy.

Chi ha compreso l'insegnamento di Claudio Debussy? Nè i suoi avversari — pretesi « costruttori » che lo consideravano romantico, morboso, persino putrefatto — nè coloro che lo copiarono, inutilmente e male. Si è dogmatizzato, a favore e contro. In realtà, che era? Antidogmatico, e ferocemente. Per cui lo tradiscono, quanto i suoi nemici, i debussysti, che procedono con trucchi e sistemi.

« Innanzi tutto, della musica », ma libera! Senza prestabilite regole, e lontana da quelle teorie preconcette che, pesando sulle opere, le anchilosano. Se egli parla del « pregiudizio della tonalità », non è da campione dell'atonalità, e neppure si può dire che moduli senza

una ragione, o troppo spesso. La sua musica — ed egli stesso lo diceva — è assai più tonale di quanto sia stato creduto; ma col diritto di modulare « dove » gli piacesse (da intendersi: quando ciò gli paresse opportuno) e di passare così nella tonalità che gli convenisse di affermare, a dispetto delle usanze dell'epoca e delle pretese « leggi » che taluni allora emanavano.

Egli non perdonava a coloro che pretendevano di « costringere » la Musa. Questo rispettoso amore per lei, che durò tutta la vita, questa costante ricerca di « ciò che piace » (all'orecchio: traducete, ciò che soddisfa il senso musicale dell'artista e non già ciò che la platea vuole) — ricerca ardua, imperiosa, ma per la quale si deve aver carta bianca e rimaner liberi, sia pur di fronte alle regole, abitudini, usi, opinioni e istituti — ecco il suo insegnamento.

I suoi ammiratori, in una esaltazione assai simpatica, ma ristretta e non chiaroveggente, hanno creduto di dover svenire ogni momento, di complicare al massimo, di non tralasciare mai la « distinzione » di essere « moderni » a tutti i costi, anche a quello di perdere ogni naturalezza, e di bandire ogni espressione familiare. Si disse che occorreva trascurare il contrappunto per tenersi soltanto all'armonia. Venne la moda di ipnotizzarsi con rare sonorità, con timbri o accordi. Come se tutto ciò fosse proprio di Debussy!

La « rivolta » di Claudio Debussy? Credetelo, essa non pretendeva affatto di combattere « la scrittura orizzontale », bensì il modo d'usarne, poco musicale, e scolastico. Essa non colpiva la sinfonia, ma i piani prestabiliti, il lavoro in serie e le produzioni a stampo. E neppure combatteva il preteso « intellettualismo » della fuga, poichè Debussy, tanto quanto ognuno, rimaneva fedele a Sebastiano Bach. Ma non aveva forse piena ragione, quando esigeva che la fuga non fosse ordine e canoni, ma vivesse di una espansiva vita musicale? Egli sapeva perfettamente, in realtà, che anche la fuga ha da essere musica: e non ignorava la difficoltà di una tal finalità.

Per quale aberrazione (inetta, ma abituale, e che altri musicisti non evitano) si è giudicato nebuloso questo mago della luce, in cui il sogno, per quanto poetico, leggendario e profondo esso sia, resulta preciso nella forma? Gli è che tutto quanto si affranca dai limiti della battuta sembra « vago »; non si vuol far distinzione fra morbidezza e « senza ritmo » (mentre ritmo vivente è morbidezza), ci si compiace di confondere il libero con l'invertebrato o l'amorfo, e non si acconsente a trovar chiaro se non quello che è pesantemente appoggiato. Infine, si conclude: Debussy è un impressionista. Ora, ri-

schiate di non comprendere un tal maestro e non di trarre profitto dal suo insegnamento, se non percepite che, in lui, la forma esiste decisa — armoniosa, sicura, classica — per quanto libera e poco scolastica. Ma la libertà di tal forma è precisamente quella che pone il principio fecondo dal quale tante cose potrebbero derivare.

La concezione di una libera fioritura, come un grande affresco, quale Debussy la sognava, si avvicina a quella di Gedalge. Secondo Mozart, del resto, che era il suo Dio: « La sinfonia canta come una vasta melodia... ». Ben inteso, nella realizzazione di una tal concezione ci vuole un ordine: ma un tal ordine non è forzatamente la conseguenza di temi che tornano a regolari intervalli, di simmetrie, o di uno stile concertante con imitazioni e progressioni e tutto ciò modellato sulla « forma sonata ». L'errore di tanti musicisti, abituati fin da bambini all'analisi immediata dei pezzi ascoltati, anche la prima volta — mentre ciò che veramente importa è il significato del loro linguaggio —, il torto di mille ascoltatori che si sforzano (ridicolo orgoglio!) di non essere « profani », è quello di credere all'esistenza del modello normale, sul quale costruire: per esempio quello che si credette di trovare in Beethoven negli allegro delle sue sinfonie. Allora, dopo la ripetizione del tema A, si va cercando dove cominci il tema B (questo femminile; quello, naturalmente, maschile); si prevedono i ponti, uno sviluppo conforme al piano noto, si identificano i diversi aspetti di una cellula che è riconoscibile soltanto con una gran buona volontà: che so io? Non si è capito nulla, ma la coscienza è tranquilla.

E questa è la musica? E via! Lo sanno perfettamente che non è quella, i « semplici che vedono Dio », quelli nel cui cuore ingenuo essa penetra direttamente. Ora, la vera rivoluzione di Claudio Debussy, non fu tanto l'uso delle quinte successive e del moto parallelo (già osati da Franck, Satie, e Chabrier), quanto questa primazia dell'elemento musicale, melodico e sensibile, nella *Durchführung:* la libertà di espansione dell'*Après midi d'un faune,* una data della storia.

E non voglio dir male di un altro ordine, più serrato, di imitazioni, più fugato, per il quale la mia simpatia non è dubbia. Non però la mia costante preferenza. Ci sono parecchie magioni, parecchie belle magioni nel regno della Musica.

Quel desiderio spesso espresso da Debussy, di « aprire le finestre », si accorda con la libertà delle *Durchführungen,* in cui la vasta melodia ondeggia come l'aria in una foresta, limpida, di tema in tema, di albero in albero, — così come in Mozart nell'esposizione

di un allegro, dove si sarebbe imbarazzati a noverarne i « motivi ». Tutto l'opposto del movimento regolare, formalistico, a scompartimenti e piuttosto tirato alla lunga, di cui possiamo trovare mille esempi, in Brahms specialmente.

E non pretendo affermare che Debussy abbia sempre realizzato il suo sogno, raggiunto ogni volta quello scopo, come egli aveva fatto, quasi senza saperlo, nel *Prélude à l'après midi d'un faune.* Non sostengo, ben inteso, che la forma fugata, nè quella di un primo tempo di sinfonia classica (a condizione di saperle usare, ciò che è molto difficile) non siano capaci di bellezza, e talvolta non siano necessarie, e neppure che altre forme ancora non siano possibili. E neppure sostengo che taluni debussysti abbiano avuto ragione di impiegare il divisionismo sonoro (orchestra molto suddivisa e sfarfallante) se non ne avevano bisogno in modo assoluto per la espressione della loro idea e se non ne hanno ricavato una sufficiente bellezza. Non posso infine affermare che in certi casi (piuttosto rari) Debussy non abbia scritto con uno stile analogo e « alla maniera », in certo modo, di questi debussysti (con una maggior maestria e con più vitali idee). Ma il suo vero insegnamento consiste in ciò che la forma ha di libero e di musicale, pur mantenendo la sua logica, e nelle prospettive aperte sull'avvenire, sulla ricca espansione di un'arte a un tempo sensibile e costrutta. Aggiungo, per quanto possa sembrare un paradosso, che non si è punto compreso come Debussy sia tonale, tradizionale e semplice.

Tonale? oggi, per molti musicisti, ciò è pacifico; lo si ammette, in confronto con l'atonale Schönberg o anche con la politonalità di Darius Milhaud. Soprattutto il fascino delle sue quinte aumentate (cfr. *Proses Lyriques: Le rêve...; le Balcon,* dei *Poèmes de Baudelaire,* e cento passaggi del *Pelléas*), questo fascino fluido e vario deriva il più sovente dal fatto che esse restano alla dipendenza di una determinata dominante; non avendo per nulla il carattere di un mezzo (assai facile) di pura sonorità, esse non sono invecchiate. Allo stesso modo talune settime diminuite nettamente tonali, negli antichi, ci commuovono ancor oggi, malgrado i secoli che ci dividono, e superano in forza espressiva — e di molto — altre più indeterminate, delle quali l'efficacia è quella della dissonanza in sè.

Debussy, tradizionale? Eppure il trascorrere degli anni ce lo mostra. E per scorgerlo *Quale in se stesso...,* basta rileggere (quanto alla scrittura) il *Quartetto* o *Pelléas et Mélisande.* Ammetto che una tal tradizione resta libera. Ma essa si appoggia su Bach per le note

di passaggio, su Chopin e su Wagner per le « risoluzioni d'eccezione » e, più genericamente parlando, per l'evoluzione del linguaggio armonico. Debussy non rinnega il passato così come, a torto, si è voluto intendere: lo prolunga, a modo suo, ma restandovi legato. La sua traiettoria non è discontinua e non presenta nè bruschi salti nè ritorni. Da questa curva armoniosa, come essa stessa se ne era allontanata, a guisa di tangente, altre curve alla loro volta si allontanano.

Infine, semplice? Mio Dio, sì, semplice e naturale. Ma semplice non significa nudo, nè piatto, nè volgare, e semplicità non è affatto il contrario di raffinatezza. La rifinitura del nostro musicista non è ricercata, nè voluta. Effetto naturale, spontanea generazione, tutto ciò era necessario perchè l'artista si manifestasse. E fu tutto così fatale che se ne concluse: Debussy non sospettò certo di apparire, poi, tanto raffinato. Una delle sue caratteristiche (e fra le più grandi) è che l'ispirazione lo domina interamente e che mai egli si sofferma a specchiarsi. Non pensa mai all'effetto prodotto sugli altri, ma soltanto alla realizzazione di un sogno. Grazie a ciò (e così accade anche a Mussorgsky) il suo linguaggio è tanto diretto che se ne dimentica la tecnica musicale. Vi sono in lui delle battute, come si suol dire, fatte di nulla. Questo nulla bisognava saperlo trovare, e in ciò appunto sta il genio: ma perchè il genio lo trovi occorre quella semplicità preliminare, quella ingenuità di non pensare che all'opera d'arte. È una semplicità morale, se si vuole, alla quale si armonizza e dalla quale risulta in certo modo quella dei mezzi usati. Ci si trova allora in presenza di una musica ridotta all'essenziale, senza nulla di inutile, esente da pesi morti, alleggerita da ogni sovraccarico, e che conduce oltre l'attesa: il contrario di quella le cui armonie, all'analisi e prese separatamente, sono curiose, abili, smaglianti, ma non concorrono che a una sintesi di minore bellezza.

CHARLES KOECHLIN.

Capitolo XII.

L'OTTOCENTO TEDESCO

La musica nella luce romantica.

Il Wackenroder non fu guida ai compagni romantici soltanto per la pittura, ma anche per quel genere d'arte che volentieri è caratterizzato come il più romantico, la musica. Per un uomo di ricco sentimento, sempre in guardia contro l'analisi, doveva esser la musica, e ciò che la musica suscitava in lui, rivelazione del cuore.

Herder e Heinse pare abbiano avuto un amore ugualmente forte per quest'arte. Il Wackenroder fu scolaro di Fasch e di Reichardt, compositore dei *Lieder* goethiani e scrittore rivoluzionario, maltrattato dagli *Xenien*. In casa Reichardt, colla quale venne presto in relazione di parentela, il Tieck udì moltissima musica. Ma il Wackenroder non imparò tanto a spiare i segreti della musica quanto a conservare questi misteri in una purezza non tocca. Nei saggi delle *Effusioni del cuore* e delle *Fantasie sull'arte*, nei quali il Wackenroder parla della musica, egli si guarda espressamente dallo spiegare in parole pezzi di musica, « di misurare la lingua più ricca secondo la più povera, e di risolvere in parole quel che disprezza la parola ». Eppure, come in parole ha saputo costringere lo spirito dell'antica musica corale di chiesa! Tuttavia il Wackenroder pensava: « Chi voglia scoprire con la magica bacchetta dell'intelletto che indaga ciò che si può solo intimamente sentire, quegli scoprirà soltanto pensieri sopra il sentimento, non il sentimento. Come ogni singola opera d'arte può essere còlta ed intimamente intesa solo mediante lo stesso sentimento dal quale è stata generata, così anche il sentimento in ge-

nere può venire colto ed inteso solo dal sentimento ». Il sentimento deve restare sentimento, ma anche in quanto sentimento giungere alla comprensione, poichè in quanto tale esso possiede un valore conoscitivo che andrebbe perduto in una distinzione concettuale. Il Wackenroder cerca chiarire ciò che intende: « Una corrente che fluisce deve servirmi d'immagine. Nessun'arte umana potrebbe con parole disegnare all'occhio il fluire d'una varia corrente, seguendo tutte le mille singole onde, pari e gonfie, cadenti e spumeggianti; la lingua può soltanto enumerare e nominare a stento i mutamenti, non darci l'immagine visibile del cangiare delle gocce le une in relazione alle altre. E questa è la natura della misteriosa corrente che fluisce nelle profondità del sentimento umano; la lingua enumera e nomina e descrive i suoi mutamenti in una materia estranea; la musica ce la fa scorrere innanzi. Animosa, prende la misteriosa arpa, tocca in una successione determinata determinati oscuri segni meravigliosi nel mondo misterioso, e le corde del nostro cuore risuonano, e noi intendiamo il loro suono ». Senza alcuna pretesa filosofica il Wackenroder tende allo stesso punto dove sono l'idealismo estetico dello Schelling e le intuizioni di F. Schlegel e dello Hardenberg: arte e filosofia vengono strettamente unite, l'opera d'arte innalzata a mezzo di una forma conoscitiva superiore. Oltrepassando la filosofia del suo tempo, il Wackenroder s'incontra con lo Schopenhauer, il quale del resto elabora soltanto il pensiero dello Schelling. Nell'intuizione artistica, nella quieta contemplazione, ogni cosa individua si trasforma nella sua Idea, nella sua Forma eterna, nell'essenziale e nel Duraturo, che le è proprio. Così l'arte assicura l'intuizione delle idee eterne, la piena comprensione delle quali non è data al pensiero. Sola tra le arti, la musica dà, secondo lo Schopenhauer, più che una immagine, le Idee. La musica potrebbe continuare ad esistere, anche se il mondo non ci fosse. Essa è « una così immediata oggettivazione e copia della volontà universale, come lo è il mondo stesso ». « Ed è appunto per questo che l'azione della musica è tanto più forte e penetrante di quella delle altre arti: queste parlano infatti solo dell'ombra, essa invece dell'Essenza ».

La grande parte che la musica ha nella vita, nel sentire, nel pensiero, nella fede, nel sentimento e nella poesia dei romantici è connessa colla concezione, preannunciante Schopenhauer, che della musica ha il Wackenroder.

Il Tieck trasse dalle premesse che il Wackenroder gli offriva questa domanda: « Non è indifferente se l'uomo pensa in suoni di

stromento o in cosidetti pensieri? ». In forma poetica, questo è espresso nei versi spesso chiosati: « Amor pensa in dolci suoni, chè i pensieri stan troppo lontano; solo in suoni esso può volentieri abbellire quello che vuole » (1).

Novalis va oltre: « Racconti senza unità, pure con associazione, come sogni. Poesie, che suonano semplicemente bene e piene di belle parole, ma anch'esse senza senso e unità alcuna — al massimo qualche strofa intelligibile — come chiari frammenti delle cose più varie ». Una forma simile gli pare adatta in modo particolare alla fiaba; essa deve essere « come un'imagine di sogno, senza coerenza, un insieme di cose e di avventure meravigliose per es., una fantasia musicale, le progressioni armoniche di un'arpa eolia, la natura stessa ». Lo *Sternbald* del Tieck accenna una volta il pensiero che si potrebbe escogitare un dialogo di suoni di varia specie, e domanda un'altra volta perchè proprio un dato contenuto deve formare il contenuto di una poesia. Nello *Sternbald* la parola cerca poi di gareggiare colla musica; i versi tentano ridare il suono dei singoli strumenti, quello della zampogna, della cornetta del postiglione, la melodia del corno da caccia, il corno alpino. Il *Mondo a rovescio* del Tieck riprende l'esperimento e reca in principio una sinfonia in parole: la musica degli intervalli è supplita con tali mezzi. Il *Gustavo Wasa* del Brentano imita anche questo scherzo del Tieck. Nell'*ouverture* sinfonica del *Mondo a rovescio,* sotto la dicitura « violino primo solo », è detto: « Come? Non sarebbe permesso e possibile di pensare in suoni e far musica in parole e pensieri? Oh, come allora andrebbe male a noi artisti! Quale povera lingua, quale più povera musica! ».

Il Tieck espone nelle *Fantasie* anche la sua teoria dell'affinità del colore e della musica: « Per ogni bella rappresentazione con colori esiste certamente un pezzo di musica che le è fratello, il quale ha in comune col dipinto solo un'anima ». Su questa via egli procede coraggioso e diritto ed attribuisce ai colori e alle forme suoni, e ai suoni colori. Nello *Zerbino*, il flauto caratterizza se stesso: « Il nostro spirito è azzurro cielo. Nell'azzurra lontananza ti conduce »; e in questi versi c'è addirittura la comunanza dei sensi: « Il colore tintinna, la forma suona, ognuno ha secondo la forma e il colore

(1) Liebe denkt in süssen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern;
Nur in Tönen mag sie gern
Alles was sie will verschönen.

lingua e discorso. Ciò che invidiosamente degli Dei il decreto divise, la Dea Fantasia ha tutto qui riunito, sicchè il suono qui i suoi colori conosce, attraverso ogni foglia la dolce voce traspare; — colore, odore, canto si dicon fratelli. Uniti insieme, son tutti solo un amico; nella beata poesia congiunti così strettamente, che ognuno trova nell'amico se stesso » (1).

L'*audition colorée*, l'audizione dei colori, viene così introdotta nel giardino della poesia romantica. Quanto la moda romantica dei colori sonanti e dei suoni lucenti riposi presso i singoli romantici su un reale sdoppiamento della sensazione, e quanto invece segua soltanto una frase, è molto difficile vedere. Con grande finezza Ottokar Fischer cercò dimostrare che il Tieck ed E. T. A. Hoffmann ebbero realmente disposizioni allo sdoppiamento delle sensazioni. E se lo Hoffmann derivò incitamenti dal Tieck, non si contentò tuttavia di prendere semplicemente, come fecero la maggior parte degli altri romantici, le formule dell'*audition colorée.*

I fenomeni di suoni e di colori hanno una parte importante nella poesia romantica in generale. La sensibilità coloristica dei romantici, che dà un colorito particolare al loro stile, misurò W. Steinert sulla sensibilità pei colori nervosa e vitale del Tieck. C. Schaeffer studiò il posto che spetta alla musica nella poesia dello Hoffmann; il quale potrebbe servire come punto d'incontro di tutti i tipi del sentimento musicale romantico, anche se egli seguisse, nei problemi della teoria specifica della musica e nella sua posizione di fronte ad alcuni musicisti, i principii della musica classica; e muoversi interamente sul terreno dell'intuizione estetica romantica solo là dove egli parla coll'anima.

Nell'immaginazione e nel linguaggio dello Hoffmann risalta fortemente l'elemento musicale ed acustico, ed in eguale misura il gioco dei colori ed ancor più il raggio di luce. Paragonare il suono con fenomeni visivi è in lui molto più comune che non la trasposizione

(1) 10, 251. Dice il testo:

Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe Zung' und Rede.
Was neidisch sonst der Götter Schluss getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So dass der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süsse Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennt.
Umschlungen all sind alle nur ein Freund,
In sel' ger Poesie sofest verbündet,
Dass jeder in dem Freund sich selber findet.

dell'oggetto della vista in processo di suoni. In lui i suoni si trasformano anche in esseri corporei!

Se l'immaginazione romantica sostituisce in generale ai fenomeni visivi più chiari ed evidenti, quelli, molto più incerti, dell'udito, questo dipende dalla consapevole tendenza a sollevare fuori della realtà comune ciò che è più sensibile e corrente, paragonandolo a quello che è meno sensibile e più ignoto, il noto e il comune combinandolo collo strano e il meraviglioso, — e a dare in tal modo grandezza e dignità all'oggetto della rappresentazione. Per questo il romantico può cercare di spiegare mediante suoni affini ciò che è visibile e intuibile, e ne ha anche il diritto, poichè in realtà sente musicalmente il mondo esterno. Ode meglio e in modo più fine di altri; rumori lievi e sordi hanno un suono ben percettibile al suo orecchio. Così percezioni visive gli si tramutano in ritmo, o un processo spirituale prende per il suo orecchio la melodia di un pezzo di musica, unioni ed opposizioni di concerti gli appaiono quali voci sinfonicamente legate. La recensione che F. Schlegel fece dei *Lehrjahre* del Goethe considera l'opera di poesia come un'opera di musica. Difende lo *Sternbald* del Tieck contro il rimprovero del Goethe che offrisse solo « peregrinazioni musicali », coll'osservazione, la quale intendeva essere una lode, che il libro era solamente una dolce musica della e per la fantasia. G. Schlegel dice dei canti inseriti nelle *Fiabe popolari* del Tieck: « La lingua ha, per così dire, rinunciato ad ogni corporeità e si dissolve in un soffio di spirito. Le parole sembrano appena venir pronunciate, sì che suonano quasi ancora più dolci del canto: è questa la più immediata e indissolubile fusione di suono e di anima; pure le meravigliose melodie non passano dinanzi incomprese ».

« Ancora più dolce del canto, la più diretta e indissolubile fusione di suono e di anima » — tale è pensata la lirica del Tieck. Il canto (*Lied*) deve avere la stessa azione della musica, le parole gareggiare colla melodia, l'azione del suono è al poeta più importante che non il dar forma all'elemento concettuale e materiale. Questo vale soprattutto per la lirica della sua giovinezza; e fra questo gruppo i canti della sua *Magelona* e quindi quelli dello *Sternbald* si avvicinano più di tutti alle sue intenzioni. L'azione musicale viene determinata mediante la libera formazione del ritmo; esso può cangiare da verso a verso o anche da strofa a strofa. Tale sottile poesia di sentimento non può e non vuole conservare uno schema metrico unitario per tutto un componimento. Il crescere e il calare del sen-

timento, il cangiarsi romantico-proteico della disposizione sentimentale ritrae se medesimo, le strofe di diverso ethos si uniscono a formare un canto. Che una lirica la quale aderisca docilmente al corso della vita interiore possa attrarre anche il compositore, testimonia la messa in musica che Brahms fece dei canti della *Magelona* (Op. 33).

Il Tieck stesso sostiene nella Prefazione al *Minnelieder* che la rima costringe « l'amore al suono e alla musica; e che il sentimento che le parole di suono simile debbano avere un'affinità chiara o misteriosa, generi la tendenza a trasmutare la poesia in musica, in qualcosa di determinato-indeterminato ». Per questo la lirica romantica si compiace volentieri della rima, non ne può mai avere abbastanza, non si sazia mai di ripeterla; e del gioco d'eco delle rime anzi si bea. Per le stesse ragioni essa si compiace dell'assonanza continuata per lunghe serie di versi, costretta a servire alla pittura di stati d'animo in modo che riesce alla fine grossolana.

Il valore che venne acquistando la rima attirò i romantici anche nel campo delle forme metriche neo-latine. Diede il primo impulso G. A. Bürger, che suggerì al suo scolaro A. G. Schlegel di trasferire e di usare in tedesco il sonetto, e inoltre anche l'imitazione della poesia romanza e delle sue forme. Così era già dato il programma di una lirica di rigide forme metriche, programma che s'allontanava di molto dall'ondeggiante morbidezza musicale del Tieck. Riesce infatti difficile pensare ad un contrasto maggiore di quello che c'è tra i sonetti e le stanze del nitido rimatore G. Schlegel e i canti della *Magelona* o dello *Sternbald.* Tuttavia il Tieck potè usare nella sua lirica musicale anche le forme romanze. Le canzoni e le ballate ben si prestavano alla tendenza romantica di cercare un significato nel gioco delle rime. Era difatti un oggetto preferito dell'acutezza romantica scoprire il significato più profondo sia dei legamenti di rime e di assonanze sia delle forme strofiche romanze: in questo poteva di nuovo mostrarsi come lo spirito si rispecchi nella forma, l'infinito nel finito. Da questi sforzi nasce una simbolica della rima e dell'assonanza, una simbolica delle forme strofiche. G. Schlegel ben presto la pone in pratica, dapprima solo come studioso di metrica e filologo. Le sue *Considerazioni sulla Metrica* esaminano già nel 1794 i problemi del valore spirituale del materiale linguistico musicale. Tengono ad esse dietro, nelle *Ore,* le *Lettere sulla Poesia, prosodia e lingua;* e nel 1798 compare nell'*Athenäum* lo scritto diretto contro il Klopstock, *La gara delle lingue,* che cerca dar misura del valore musicale delle lingue colte.

OSCAR WALZEL.

L'essenza del Romanticismo.

Il Romanticismo, nel senso più largo, è una concezione del mondo (*Weltauffassung*) che impegna le libere forze dell'istinto, della fantasia, del sentimento, come un corrispettivo della posizione predominante dell'intelletto, e che nelle regioni del labirintico inconscio, del meraviglioso lontano, dell'immaginario ideale, del bizzarro stravagante, si foggia una vita che acquista diritti propri di fronte all'insipidità della vita d'ogni giorno. Distoglier lo sguardo dalla realtà e trasportarla anche misticamente in una più alta sfera di valori, ecco i suoi scopi. Nel corso della vita del singolo, il Romanticismo appare come un'aspirazione a sciogliersi da convenzioni e formalismi, come un irresistibile anelito verso la liberazione dell'anima e del demone interiore; e ciò secondo leggi analoghe a quelle della storia dei popoli. Esso è sempre un movimento della gioventù, che all'aridità razionalizzante ed alla standardizzata concezione della vita contrappone l'impulso di libertà, la sfrenatezza ardita ed insieme anche l'assorta contemplazione degli abissi dell'io e della natura. Il sano equilibrio della maturità è estraneo al Romanticismo; il suo carattere è multiforme, variopinto, luccicante; le sue mete saltuarie: ora universali, ora amorosamente rivolte ai particolari. Esso non conosce misura, nè savia moderazione; non calme, nè chiare formulazioni, non obiettivi certi, nè quella chiarificazione che da essi deriva; non perseveranza infine, nè risolutezza di fronte ai problemi della vita. L'uomo del Romanticismo è passionale o trasognato, non conosce freno; è confuso, indeciso, felice o disperato; egli non batte la prudente via di mezzo degli esseri scialbi e normali. Perchè egli è rapito ai cieli del giubilo o mortalmente affranto: entusiasta o malinconico.

Nell'epoca storica in cui esso informa il quadro culturale di popoli e di civiltà e determina le correnti stilistiche della lirica musicale e poetica, del dramma e dell'opera in musica, della pittura e dell'architettura, il Romanticismo appare come un nuovo senso del vivere, che pervade interamente la natura e lo spirito, le forme di vita, le concezioni del mondo e dell'arte. Noi tutti ne conosciamo il potere travolgente. Il suo ultimo significato sta nello sforzo verso un'espansione psichica e spirituale, nello struggente desiderio insito nell'uomo di dominare gli enigmi della vita con le forze della fan-

tasia, di interpretare e vincere con l'orgoglio protervo o con la meditazione mistica l'irrazionale residuo fenomenico di cui la mente ragionante non ha mai potuto rendersi signora, nemmeno all'epoca dell'Illuminismo (*Aufklärung*).

Dalla Germania il Romanticismo, come movimento culturale abbracciante ogni campo, intraprese, dalla fine del secolo XVIII, la sua marcia trionfale in Europa. I suoi primi e più significativi esponenti: Augusto Guglielmo Schlegel (1767-1845) e Federico Schlegel (1772-1829), Wackenroder (1773-1798), Jean Paul (1763-1825), Tieck (1773-1853) ed E. T. A. Hoffmann (1776-1822) furono tedeschi. In Germania la vita spirituale fu più intensamente e più durevolmente pervasa dal Romanticismo, mentre Francia ed Italia tornarono relativamente presto agli interessi quotidiani, alla scolorita esistenza di ogni giorno, se pure non concepirono, come precisamente nell'opera musicale, il Romanticismo per lo più dal suo lato esteriore. La varietà delle condizioni locali e storiche, malgrado ogni analogia di principî, ebbe per conseguenza sfumature individuali di Romanticismo in ogni paese; noi le constatiamo, come nella poesia e nella pittura, specialmente nell'opera, che è il bacino ove si raccolgono le più svariate forme d'espressione artistica. L'opera romantica tedesca acquista il suo speciale significato storico per il fatto che in essa sola — come opera d'arte totale, complessiva, quale l'avevano auspicata così Hoffmann come Weber — poteva e doveva trovare adempimento e realizzazione un postulato fondamentale del Romanticismo: l'aspirazione verso la perfezione artistica, nonchè verso la generale perfezione umana. Alla musica, in quanto forma universale d'espressione dell'intelletto umano e dell'anima umana, fu riconosciuta la missione di introduttrice in questo nuovo ed organico universo artistico; al disopra della vasta attività creatrice musicale del Romanticismo si dischiuse al mondo contemporaneo il più alto senso di un'armonia universale nell'« Idea (del) musicale ».

I primi segni di quel sentimento universale che andava germogliando risalgono all'epoca di Federico il Grande e di Emanuele Kant. A quel tempo, qualcosa di nuovo penetra, sempre più forte, sempre più irrefrenabile, in tutte le regioni della vita spirituale. Lo *Sturm und Drang* sorgente in politica ed in letteratura, ed il Romanticismo ai suoi albori spezzano le catene di un periodo razionalistico di governo e di vita. La tendenza illuministica, che contrappone alla cieca sottomissione all'autorità la fiducia nel progresso umano, sbocca nell'anelito possente verso il libero sviluppo dell'in-

dividuo. La stessa fondamentale aspirazione alla libertà individuale, come la troviamo nella storia politica, si constata nel quadro culturale complessivo dell'epoca; la ritroviamo negli scritti tedeschi di poesia, d'arte e di scienza, non meno che in quelli francesi, fino alla metà del secolo XIX. L'evoluzione politica dall'assolutismo al liberalismo procede di pari passo con l'evoluzione intellettualistico-culturale dal razionalismo allo *Sturm und Drang*, dall'illuminismo al classicismo, e da entrambi al Romanticismo, con il suo indirizzo di vita in fondo irrazionale. La forza del Romanticismo risiedette fin da principio in questo: che esso esprimeva al massimo grado quella caratteristica che aveva in comune con l'illuminismo ed il classicismo: l'individualismo.

Caratteristici, per comprendere la particolare natura della vita spirituale tedesca, e quindi di importanza decisiva per la storia dell'opera tedesca dal 1789 in poi, sono l'alternarsi ed il comporsi degli atteggiamenti spirituali classico e romantico. Nella poesia e nella musica, nella pittura e nell'architettura, i due concetti vengono usati ora sistematicamente ora storicamente; la difficoltà di segnare una netta demarcazione fra i due è aggravata dal fatto che molti maestri, come Wieland e Mozart, Goethe e Beethoven, sono considerati cardini di entrambi i movimenti, e mentre stanno solidamente radicati nel pensiero classicistico, vengono tuttavia annoverati, come affini, dai giovani romantici. Effettivamente non è possibile una separazione pratica dei due concetti.

Non dissimile è l'oscillazione delle linee di sviluppo storico della musica. Un imponente periodo artistico — il barocco — aveva avuto in Giovanni Sebastiano Bach il suo suggello tedesco ed insieme il suo coronamento; lo stile galante — comparso assai prima della morte di Bach — e più tardi lo stile « sentimentale » della musica del secolo XVIII (Quantz, Graun, Benda, F. E. e G. C. Bach, la scuola di Mannheim, Monn, Wagenseil, ecc.) erano giunti al culmine con Mozart e Haydn, ed avevano acquistato un'impronta di legittimità artistica. L'opera di entrambi fu superata da Beethoven, il quale, pur appartenendo per la sua generazione ai romantici, sta fra le due epoche come intermediario.

Anche ora, come tante volte, la storia dell'arte non sa fissare netti confini all'inizio della nuova evoluzione. Come già ai tempi di Bach s'era fatto strada, anzi si era affermato, un nuovo senso della musica, così una tendenza avveniristica accompagna le opere dei classici musicali, nel contenuto e nella forma. L'ardito cromatismo

e dinamismo del Mozart della maturità, le libere ed espressive forme della musica da camera di Haydn — ancor così poco studiata — e delle sue sinfonie, le audacie formali di Beethoven nelle sonate e negli ultimi quartetti, sono autentiche caratteristiche romantico-poetiche, le quali però, nella struttura complessiva, si risolvono in classica armonia. L'esistenza di un processo organico di evoluzione si manifesta nel cosciente riallacciarsi di E. T. A. Hoffmann e di Spohr a Mozart, della musica romantica da camera (Spohr, Pleyel, Onslow) a Mozart stesso ed a Haydn, e di Wagner a Beethoven. Come nel classicismo di Weimar, il significato dell'opera dei tre maestri viennesi, tra le libere creazioni dello *Sturm und Drang* ed il susseguente Romanticismo, sta nell'equilibrio psichico-intellettuale e tecnico-formale da essi raggiunto, nonchè in una catarsi interiore ed esteriore, la quale, s'intende, non si ottenne qui come si era raggiunta là, mediante il contatto con lo spirito del classicismo; la nobile grandiosità della loro musica potè ottenersi soltanto con un equilibrio di forze, nel quale l'intimo contrasto fra il principio galante-razionalistico e sentimentale-espressivo era stato composto in una finale armonia.

Il centro di gravità creativo del classicismo musicale tedesco sta nell'indipendenza cosciente e nella forza d'espressione della musica strumentale da esso raggiunte. Elementi caratteristici dello sviluppo tedesco ed italiano, ed in parte anche francese, si riunirono qui in un grado di maturità tecnico-strumentale e tecnico-orchestrale sino ad acquistare un'incontrastata importanza mondiale nella formazione, coniazione e trasformazione di valori per mezzo dello spirito tedesco. L'essersi emancipata dai limiti del linguaggio nazionale innalzò la musica alla missione di intermediaria spirituale ed ideale al di sopra dei confini politici, senza che per questo i generi musicali rimasti finora in primo piano dovessero retrocedere. Le opere corali dei tre maestri viennesi si collocano degnamente accanto a quelle del barocco; nel campo musicale drammatico *Don Giovanni, Le nozze di Figaro, Il flauto magico*, ed il *Fidelio,* per contenuto e per forma sono soluzioni-modello dei problemi operistici del tempo, che testimoniano della forza creatrice stilistica del Romanticismo tedesco. L'apparizione della sinfonia orchestrale, innalzata poi da Beethoven alla più eccelsa potenza di espressione, fra le creazioni musicali sceniche di Weber e di Marschner, spiana la strada a Wagner, alla creazione del suo « linguaggio di parola e suono » (*Worttonsprache*), in cui le conquiste della nostra epoca classica, impregnate dall'in-

fiammato spirito del Romanticismo tedesco, si associano grandiosamente per creare un avvenire.

La critica ha rilevato rapporti fra le forme del barocco musicale e quelle dell'arte barocca, fra i principî strutturali del classicismo di Vienna e di Weimar e del contemporaneo classicismo architettonico da una parte, e l'architettura ed i drammi dell'antichità dall'altra; senza dubbio tali analogie, che giustificano la trasposizione di concetti dalla storia dell'arte (vedi specialmente Wölfflin) alla storia della musica, esistono di fatto. Il periodo spirituale del Romanticismo ci riporta un parallelismo nella formazione dei varî generi artistici, dal quale emerge una sempre più stretta connessione fra l'arte dei suoni e l'arte poetica.

Col prorompere della vita spirituale alla metà del secolo XVIII si compiono trasformazioni fondamentali nell'essenza della poesia e della musica; entrambe progrediscono verso nuovi campi d'espressione, trionfa a Vienna ed a Weimar la chiarezza architettonica della disposizione complessiva, ma per smarrire, con la morte dei suoi rappresentanti, la propria forza vitale e formativa, ed esercitare nell'epoca susseguente un influsso non più normativo, ma solo schematico, sul processo creativo. Il poeta romantico non è più in grado ormai di perfezionare ulteriormente il dramma parlato, nè il musicista romantico di compiere il dramma musicale come forma unica e grandiosa; essi non san nulla e non voglion saper nulla di concezione e di trasformazione concettuale nell'arte. In poesia le antiche forme metriche — le quali nel classicismo avevano preso nuova vita, grazie a Klopstock, Goethe, Schiller, Voss ed Augusto von Platen — vengono sommerse ed annegate da una prosa poetica ricca di colorito, dal miscuglio formale metrico e rimatorio della lirica romantica, oppure dai versi brevi di quattro piedi accoppiati (*Knittelvers*). Nella musica gli schemi melodici ritmico-proporzionali (che nella musica classica, specialmente nella forma del periodo di otto battute, simbolizzato dalle potenze di numeri intieri, avevano raggiunto senz'altro un significato che determinava la forma) non possono ormai più opporsi, nè bastare al nuovo fiume di pensieri che prorompono come un vulcano, e questo talvolta già in Mozart; essi vengono qua e là, specialmente in Weber, scomposti in modo assolutamente arbitrario, e ciò più spesso nel *Lied* e nell'opera, musiche direttamente legate al testo, nei punti in cui l'anelito romantico è di tal testo appunto il contenuto.

In poesia ed in musica, come già i metri fondamentali, così an-

che le maggiori forme su di essi costituite vengono rinnegate od infrante. Nuove forme prendono nel gusto degli artisti il posto del dramma e della commedia, della sinfonia, della sonata e dell'aria; e cioè il romanzo e la novella, la lirica e le fiabe, in poesia ed in musica il poema sinfonico, l'*ouverture* come forma ad un solo tempo, la scena operistica di libero taglio, la fantasia, lo schizzo ed il pezzo lirico-strumentale. Vi si aggiungono, nell'una e nell'altra arte, e sono altrettanto coltivate, le minori forme del *Lied*, della romanza e della ballata. In esse, come in formazioni già provate dell'arte espressiva di stati d'animo lirico-epici, l'anima romantica poteva facilmente giungere a nuovi sviluppi; non è dubbio però che in esse il sentimento e l'entusiasmo potevano anche facilmente irrigidirsi nella sentimentalità e nel genere *Biedermeier*. Inoltre esse non erano in grado *a priori* di contenere che una minima parte della pienezza di idee del Romanticismo.

Nell'opera romantica tedesca si compie una fusione di generi: anzitutto con la scomparsa di ogni distinzione fra la romanza e la ballata, poi con l'equiparazione musicale-tecnica (strumentale-tecnica) di romanza, *Lied*, cavatina e polacca. Una notevole fusione di nuovi principî creativi, su vasta scala, è l'adozione della tecnica orchestrale sinfonica in Marschner, talora anche in Weber, e la completa e cosciente compenetrazione con le parti vocali nel Wagner della maturità.

Infatti un più minuto esame di queste circostanze fa risaltare l'esistenza di varî gradi nella forza creativa romantica; l'associazione di determinate forme appunto nell'opera — quali il *Lied*, la romanza, la cavatina, l'aria e la scena — fa riconoscere più chiaramente che in ogni altra epoca artistica le differenze nel processo creativo di ciascun musicista. Il compositore che non ha un'intima libertà si aggrappa al profilo formale esteriore e lo riempie — spesso più male che bene — con la sua musica, la quale d'altronde si adatta al testo, scadente anch'esso per lo più, solo per mezzo di rapporti enfatici ed affatto esteriori. Il compositore tecnicamente esperto si piega al canone — là dov'è sano e vitale — s'inserisce indipendentemente nella forma tradizionale (rondò, polacca) e la risuscita ogni volta ed instancabilmente con la coloristica fantasia creativa del Romanticismo. Il genio invece esaurisce la forma, impregna della sua forza espressiva la musica dalla minima frasetta fino alla forma del *Lied* e dell'aria, fino alle intere scene; serba ciò che è eterno e respinge quel che è ormai decrepito. Nell'ostinato suo ricominciare, la creazione individuale è portata così oltre, che alla fine ogni pen-

siero, ogni piega del testo — ciò ch'è del resto l'ideale espressivo di ogni arte, e prima di tutto del vero Romanticismo — modella da sè la propria figura sensibile esteriore; così sperimentano Spohr e Weber, così cerca e trova Marschner, così Wagner riforma e porta a completa perfezione.

SIEGFRIED GOSLICH.

I caratteri di Beethoven.

Ciò che distingue Beethoven da tutti i maestri che lo precedettero, escluso forse Händel, è ch'egli fu un ben conscio rappresentante non soltanto dell'arte, ma anche dei diritti della personalità dell'artista, e cioè di una personalità spiccatamente moderna. E ciò non solamente perchè la sua arte risolse fino in fondo alcuni principali problemi della vita spirituale moderna e altri ne accennò almeno in germe, ma anche e prima di tutto per l'acuto soggettivismo prettamente moderno, proprio dell'opera sua. Egli non si arresta all'intelligenza, ma entra di colpo nel campo della volontà. Anche il profano meno prevenuto, ascoltando la musica di Beethoven, è costretto a pensare: ecco un artista che con violenza elementare vuol sollevarmi fino alla sua personalità, che scatena le mie forze volitive non con un narcotico miracoloso ma con perfetta chiarezza di spirito, con un suo particolare amalgama di logica e di eccezionale energia volitiva. E la vittoria è sua; c'inchiniamo o tentiamo di ribellarci, c'irritiamo o c'indigniamo; volere o no, dobbiamo seguirlo.

Più che per ogni altro musicista, per comprendere l'arte di Beethoven è necessaria la conoscenza della personalità di lui. Arte e personalità sono strettamente connesse in lui, e l'impulso è dato appunto da quest'ultima, che nell'arte cerca non soltanto la soddisfazione dell'istinto artistico giocoso e creatore, ma lo spiegamento dell'individualità, di tutto l'uomo.

Bach scrisse tutte le sue opere al servizio e per incarico della sua chiesa e dei suoi superiori, per il suo ufficio o per la sua scuola; e anche a Mozart non venne mai in mente di scrivere un'opera come si suole oggi, per impulso proprio, ma gli occorreva una commissione, una « scrittura ». Questo non è una cosa esteriore, ma è l'espressione del come si coltivava l'arte in un tempo nel quale la collettività partecipava all'opera d'arte altrettanto vivacemente quanto l'artista stesso. Perciò il concetto dei « generi » musicali prima di Beethoven aveva una funzione molto diversa da quella che ebbe dopo di lui.

Oggi per generi noi non intendiamo altro che formule rigide, le quali servono al critico per classificare la materia. Per i tempi passati invece « genere » significava una legge viva, se anche non scritta, la quale impegnava tanto la collettività quanto il singolo artista, ed il cui effetto si prolungava in ogni singola opera d'arte. Còmpito dell'artista era perciò non già di spezzare questa legge in virtù del suo diritto personale ed individuale, ma anzi di osservarla. A noi moderni può riuscire difficile riportarci in quella mentalità tramontata, e tuttavia esprimiamo giudizi del tutto errati quando applichiamo a quei vecchi tempi concetti moderni, come quello di « spiccata individualità », « grande personalità ».

Beethoven spezza il vincolo che lo lega al passato, ed alla nuova presa di posizione di fronte alla musica tien dietro immediatamente il nuovo stile. Senza dubbio anch'egli occasionalmente lavorò per commissione, nè solo in gioventù ma anche più tardi. Ma ciò che ne derivava erano esperimenti, compromessi, musica d'occasione, insomma i trucioli della sua officina, seppure in minor numero che in quelle dei maestri che lo precedono. Ma opere come la *Missa solemnis* non hanno più nulla da fare con gli antichi « generi ». Essa non serve più al servizio divino, ma pretende di esser essa stessa servizio divino. Insomma il rapporto nell'esercizio dell'arte si è trasportato interamente dalla parte passiva, la comunità, alla parte attiva, l'artista. La comunità, che prima partecipava vivamente, è diventata il neutrale « pubblico ». L'artista poi non riconosce più un mandato dal di fuori, nè la legge dei padri non scritta, ma solo la voce del proprio intimo e la legge che da sè si propone.

Perciò personalità ed arte d'ora innanzi son due concetti molto più strettamente uniti di prima; anzi sono ormai inseparabili.

Ciò che ancor oggi ci afferra sempre immediatamente e ci colpisce nella personalità di Beethoven è la sua forza di volontà quasi sovrumana, accoppiata ad una quasi non men grande autodisciplina. Goethe conoceva troppo poco il maestro, quando lo definì una personalità affatto indomita. Certo l'impulsivo, l'elementare, in lui era forte come non mai prima in un grande musicista, e gli scoppi vulcanici del suo temperamento sono ben noti. Ma ancor molto più grandi e forti erano in lui la volontà e l'energia di vincere e padroneggiare queste forze caotiche. Questo lo dimostra da sè la sua autoeducazione. Lo stesso uomo, la cui cultura scolastica soddisfaceva appena le più modeste pretese, che tutta la vita lottò disperatamente con le regole fondamentali dell'aritmetica e dell'ortografia,

s'innalzò con forze proprie fino a diventare uno degli spiriti più colti del suo tempo, in vivace contatto con tutte le idee di esso, e capace come pochi di affrontare i problemi contemporanei. Con ragione fu chiamato dunque il primo filosofo fra i musicisti; per Paul Bekker, ad esempio, Beethoven è il grande pensatore che in forza del proprio genio musicale esprima in suoni le sue idee. Questo senza dubbio è un concetto romantico, perchè il Romanticismo amava appunto ritrovare nella creazione musicale le stesse direttive del pensiero concettuale o della poesia. Ma Beethoven non filosofava prima per mettere poi in musica i suoi filosofemi; la musica era invece la forma originaria della sua vita, nè abbisognava di stampelle extramusicali. Non la sua musica nacque su un terreno filosofico, ma su terreno musicale nacque la sua filosofia. È l'intuitività dell'artista e non il sistematico-speculativo del pensatore. Certo Beethoven ricercò i contatti con la dottrina filosofica dei suoi tempi, e per tempo trovò in Immanuel Kant il pensatore che più gli sapeva parlare. Un sentimento analogo lo spinse verso il suo idolo: Schiller; oggi si mette volentieri in evidenza ciò che essi avevano in comune, la natura di lottatore e l'ideale di libertà, ma nemmeno bisogna dimenticare ciò che li divideva. Manca a Beethoven anzitutto il forte cerebralismo del poeta, come pure la sua retorica; nè il lirismo dei suoi Adagi, per esempio, ha in Schiller alcuna corrispondenza. Gli è che in Beethoven più che in Schiller l'artista supera di gran lunga il filosofo. Finalmente il mondo concettuale di Beethoven, ne fosse egli cosciente o no, reca l'impronta di un altro grande pensatore, Fichte. È da ricondursi allo spirito di Fichte il fatto che in Beethoven ogni bene acquista il suo valore solo quando è conquistato col superamento del suo opposto; per lui, ad esempio, la gioia ha il suo pieno valore solo quando nasce da mille dolori. Ciò che non è conquistato con la lotta per lui non esiste. Ed egli sa, nel suo grandioso ottimismo etico, che ogni buon combattimento, e cioè ogni combattimento in cui l'uomo giochi tutta la propria personalità, è destinato a riportare vittoria. Ecco il più assoluto contrasto col fatalismo pessimistico dell'ultimo Mozart.

Ma noi diminuiamo l'immagine di questo grande se non vediamo in lui che il lottatore e l'eroe. Certo è questa una parte essenziale della sua personalità, e se oggi non siamo più in grado di sentirla, tanto peggio per noi. Essa però non è la sola, anzi abbisogna di esser integrata dall'aspetto contemplativo della sua natura.

Anche qui egli è il rappresentante di un nuovo senso cosmico,

di una nuova equazione tra natura e civiltà che si sostituisce all'antica. Non esiste campo della vita psichica moderna che non gli sia noto, ed anche qui egli scende sempre alle ime profondità. Anche qui egli ama foggiare la vicenda totale con elementi antagonistici; si pensi solo ai tempi di mezzo, l'Adagio e lo Scherzo, il quale ultimo non si spiega del tutto se si trascura la sua dipendenza psicologica dell'Adagio. Poichè qui abbiamo due tipi musicali nuovi, nati dalla stessa radice e non concepibili separatamente; nell'opera di Beethoven essi si affacciano appunto contemporaneamente. Già nell'op. 1 e op. 2, che contengono uno Scherzo completamente svolto, troviamo insieme il nuovo tipo di Adagio beethoveniano, il quale va molto più in là di quelli di Haydn e di Mozart. Nell'Adagio e nello Scherzo, Beethoven trova la propria via prima ed in modo più deciso che nei tempi estremi. Ciò vuol dire che il Beethoven contemplativo è divenuto più presto chiaro a se stesso che non il lottatore. Ciò che lega l'Adagio e lo Scherzo è il sentimento nuovo, soggettivo, sgorgante dalla singola personalità, che non ha più legami con l'alta cultura aristocratica.

L'antico ideale della musica, creatore ed anima della comunione nella collettività, si era ormai ritirato nelle alte sfere sociali. Si sente assai bene in questa antica lirica lo spirito dell'illuminismo, poichè essa in ultima analisi fa appello non al sentimento ma allo spirito, e inoltre — cosa caratteristica dell'illuminismo — non è il prodotto di un'intima necessità, ma ha costantemente uno « scopo »: o quello di edificare, o quello di istruire, o quello di divertire lo spirito.

Senza dubbio, nemmeno per i tipi dei tempi medi da lui riconiati Beethoven ha creato nuove forme, ma si è contentato di svolgere quelle ereditate dai suoi predecessori. E tuttavia sotto l'urgere della sua concezione del mondo interamente mutata, qualcosa uscì di affatto nuovo. Appunto questi tempi nuovi nel loro collegamento dànno la chiave della sua intima personalità, come la dànno della sua estetica, della forma di sonata in generale. I primi tempi contengono un gioco di forze che la personalità del creatore esaurisce fino alle ultime possibilità. Questo gioco di forze scatena epiche pugne, in cui si rivela non solo il potente impulso vitale e creatore del maestro, ma anche il suo lato tragico, e precisamente il suo senso del contrasto insanabile tra le forme transeunti di vita che lo circondano e lo serrano e l'infinità del tutto.

Al mondo idealistico dell'Adagio si affianca quello chiaramente realistico degli Scherzi. Là regna una linea poderosa ed ampia, lo

sforzo di esprimere fino alle ultime profondità i sublimi concetti fondamentali, e per questo le Variazioni vi occupano gran parte; qui invece regna un giuoco spesso addirittura naturalistico, con brevi pregnanti motivi, tendenza al bizzarro e al paradossale, pieni di un'ironia che prende un'intima parte al « troppo umano » e tuttavia lo riconosce sempre per tale, spiegando al di sopra di tutto un senso di forza veramente regale, che sa di poter affermare di fronte a tutto il proprio io. Qui sta l'intimo punto di contatto col mondo dell'Adagio. In alcuni Scherzi esso si manifesta ancor più evidente col fatto che quell'elemento transeunte, individuale, limitato, vien respinto in una fantastica luce crepuscolare, come se in fondo la sua realtà non fosse esente da ogni dubbio.

Dopo essersi divisi nei tempi mediani, questi contrasti si ricongiungono nel Finale, ma non più, come nel primo tempo, in forma di conflitto iniziale, sibbene in forma di sintesi. Dopo aver delibato in se stesso fino all'ultimo questi due opposti impulsi, il Maestro acquista la certezza che per lui non si tratta di un *aut-aut* (*Entweder-Oder*), ma di un *tanto-quanto* (*Sowohl-Als*), e che l'ultima e suprema felicità sta unicamente nel libero sviluppo di tutte le forze, purchè imbrigliato da una forte personalità.

Nell'arte di Beethoven si compie un altro sviluppo, il quale, già iniziato da Haydn e da Mozart, aveva dato alla sensibilità musicale un'altra direzione. La vecchia musica aveva creato le sue opere come qualcosa di per sè stante e di completo in sè. Le arie di un'opera, i tempi di una *Suite*, si allineavano indipendenti, chiusi ciascuno in sè, congiunti solo dal ritmo motore dei contrasti, tra i quali non vi era passaggio alcuno. Senza dubbio anche nell'interno dei pezzi — come per es. nelle fughe di Bach — il contenuto del tema si esauriva fino all'estremo, ma il suo significato fondamentale non si modificava, e soprattutto non vi era sviluppo nel senso moderno. Invece l'epoca nuova concepisce ogni singolo tema quale forma espressiva di un « divenire divino », come dice Herder. Tutto ciò che prima aveva una figura salda e chiusa in sè, ecco che ora si mette in moto; spariscono i vecchi contorni e sorgono nuovi principî formali. L'elaborazione tematica, ormai predominante, rappresenta il « precipitato » di questo movimento. Non per caso esso è divenuto il segno caratteristico del nuovo stile classico. Solo il lavorìo tematico rese possibile anche al musicista di rispecchiare nella sua arte il concetto evoluzionistico del mondo e di rappresentare non solo la giustapposizione, ma anche l'intrecciarsi ed il confondersi delle cose.

In Filippo Emanuele Bach, e ancora in Haydn, si vede chiaramente il rapporto di questa nuova arte con l'acuta e logica dialettica del vecchio razionalismo. Mozart, il quale anche qui evade dal carcere delle tre « unità classiche », ha impiegato quasi tutta la vita prima di entrare veramente in intimo contatto col concetto dell'evoluzione, e quindi ha reso omaggio soprattutto alla tendenza genuinamente tedesco-meridionale, allo scambio fantastico dei fenomeni; cioè in ultima analisi ha reso omaggio al vecchio spirito della *Suite*, finchè anch'egli all'ultimo si è inchinato allo spirito di Haydn, passato però senza dubbio attraverso i grandi contrappuntisti della Germania del Nord.

Beethoven anche qui ha battuto la strada fino in fondo, ed ha applicato il principio fondamentale dell'elaborazione tematica, secondo il senso di ciò ch'egli chiamava « natura », e cioè nel senso di una grande e forte umanità svincolata da ogni legame di tempo. Lo sviluppo diventa per lui la vera e propria manifestazione del suo mondo concettuale metafisico. Ciò è universalmente noto. Importante è però che il nuovo spirito di questo movimento in lui invade già i gruppi tematici dei tempi delle sue sonate. Nelle vecchie sonate, cioè nei maestri viennesi ed in Mozart, il primo tema fondamentale, il secondo tema ed il gruppo tematico finale erano ancora rigidamente affiancati, con l'arme al piede, per dir così, come le truppe prima del combattimento, per mettersi in moto solo a battaglia ingaggiata, e cioè durante lo sviluppo. Si pensi inoltre ai forti contrasti dei gruppi tematici mozartiani, inaspriti al massimo dalle note cadenze imperfette di Cristiano Bach. Filippo Emanuele Bach e Haydn naturalmente non conoscono tutto ciò e fin dall'esposizione tendono all'unità tematica; anche per essi il luogo della vera elaborazione tematica, nel senso nuovo, non comincia che dopo il segno di ripetizione. Viceversa in Beethoven il fiume del divenire e dell'agire afferra anche i gruppi tematici, ed anzi gli stessi temi.

Egli ha in comune con Mozart l'impulso elementare a plasmare e scolpire, ma rimanendo sotto il controllo di una potente volontà etica. I criteri di Mozart derivano tutti dalla realtà e sono perciò prevalentemente dinamici. Quelli di Beethoven invece sono spiccatamente etici; nascono dalla legge morale ch'egli sentiva nel proprio petto. « Tu puoi, perchè devi ». Da questa fonte scaturisce l'impulso irresistibile di verità a lui proprio, impulso che anche nelle cose piccole considera il Tutto ed arriva al fondo di ogni questione, senza attenuazioni e senza riserve. Il numero delle sue opere è pertanto

minore di quelle di Haydn o di Mozart, non già perchè a lui il comporre, come si dice con sciocca espressione di mestiere, « costasse maggior sudore » che a quelli, ma perchè egli non lasciava passar niente che non appagasse il suo concetto di verità. L'arte creativa di Mozart aveva in sè qualcosa della natura, la quale, nella prodiga sua abbondanza, lascia passare, con lo stesso carattere di necessità, accanto al perfetto anche il meno perfetto. Beethoven invece esercitava una scelta severa fra i prodotti della sua fantasia, ed è appunto questa critica morale ciò che collega il Beethoven lottatore col Beethoven profondo contemplatore del mondo e di se stesso.

HERMANN ABERT.

La personalità di Beethoven.

La disposizione d'un musicista per la sua arte, la sua vocazione, non può essere stabilita che in rapporto alla musica del suo tempo e all'azione che essa esercita su di lui. Soltanto quando esso sia pervenuto alla fine della sua evoluzione, possiamo sapere come mai sorsero le sue disposizioni alla contemplazione interiore, la sua profonda visione del sogno cosmico; prima, egli obbedisce alle leggi impostegli dalle influenze esterne, e tali leggi derivano al musicista immediatamente dalle opere musicali dei maestri del suo tempo. Qui noi troviamo Beethoven pochissimo influenzato dalla musica teatrale; invece egli ricevette qualche suggestione dalla diffusa musica religiosa. Ma il mestiere di pianista, che egli aveva iniziato « per essere qualche cosa » come musicista, lo mise in continuo ed intimo contatto con le composizioni per pianoforte dei suoi contemporanei.

La sonata ne era divenuta la forma per eccellenza. Si può dire che Beethoven fu e restò compositore di sonate, poichè nel maggior numero, e nelle migliori, delle sue composizioni strumentali, la forma fondamentale della sonata fu come il velo a traverso il quale egli spinse lo sguardo nel regno dei suoni, o anche sotto il quale egli si rivelò a noi, mentre altri generi, specialmente le forme miste di musica vocale, malgrado le eminenti qualità contenute, non furono toccate da lui che superficialmente e quasi in forma di tentativi.

Le leggi della sonata erano state per sempre fissate da Emmanuele Bach, da Haydn e da Mozart. Essa fu il risultato d'un compromesso fra la concezione musicale tedesca e quella italiana. Il suo carattere esterno derivò dall'uso cui era destinata. Con la sonata il

musicista si presentava al pubblico che egli doveva, come pianista, divertire con la virtuosità, e nello stesso tempo, come compositore, interessare piacevolmente. Non più Sebastiano Bach radunava i suoi parrocchiani in chiesa, davanti all'organo, o lanciava una sfida ai conoscitori e ai confratelli. Un abisso separava i professionisti della sonata dal maraviglioso maestro della fuga. L'arte della fuga fu da essi elaborata come mezzo per fortificare lo studio della musica, ma fu adattata alla sonata soltanto come un semplice artificio: le rudi conseguenze del contrappunto cedettero alla dolcezza d'una costante euritmia; riempire lo schema compiuto nel senso della eufonia italiana, ciò sembrava essere l'unico obietto della musica. Nella musica strumentale di Haydn crediamo vedere il demone incatenato della musica giocherellare davanti a noi con senile puerilità. Non a torto si considera che i primi lavori di Beethoven abbiano subìto l'influenza particolare di Haydn; anche in uno stadio più avanzato del suo sviluppo si crede di poter stabilire una parentela più stretta fra lui e Haydn anzichè con Mozart. Intorno alla particolare natura di siffatta parentela ci illumina un atteggiamento caratteristico di Beethoven, in rapporto ad Haydn. Beethoven non voleva per nessuna ragione riconoscersi discepolo di Haydn, e anche si permise, nella giovanile foga, aspre espressioni contro di quello. Quasi si sentiva di fronte ad Haydn come l'uomo sano e forte di fronte a un vecchio imbambolito. Impossibile un accordo formale con il suo maestro; l'invincibile demone della sua musica interna, incatenato in questa forma, lo spingeva ad una manifestazione della sua forza, che, come tutte le energie contenute del formidabile musicista, non poteva esprimersi che con inaudita asprezza.

Si narra che nel suo primo incontro con Mozart, quando egli era giovane, invitato da Mozart stesso ad eseguire una sonata, s'alzò, dopo averla fatta udire, e chiese di poter liberamente improvvisare per meglio farsi conoscere. E con la sua improvvisazione tanto stupore eccitò che Mozart s'affrettò a dire ai suoi amici: « Da costui il mondo udrà qualche cosa di nuovo ». Mozart si sarebbe così espresso in un'epoca in cui egli stesso era pervenuto con una percezione chiarissima della sua personalità alla effusione del suo genio, il quale fino ad allora non aveva potuto svilupparsi secondo i veraci istinti, avversato da inauditi ostacoli, asservito a una miserevole e penosa carriera di musicista. Tutti sappiamo che egli s'approssimò alla morte con l'amara consapevolezza che sarebbe pervenuto a mostrare al mondo la sua capacità.

Vediamo invece il giovane Beethoven avanzare contro il mondo con l'altero temperamento che gli farà conservare durante tutta la vita una quasi selvaggia indipendenza. La coscienza di se stesso, sostenuta dalla fierezza dell'animo, lo tenne sempre al riparo dalle esigenze frivole imposte alla musica da un mondo avido di piaceri; contro l'ossessione d'un gusto infrollito egli serbò intatto un tesoro di non valutabile ricchezza. E anche nelle forme attraverso le quali la musica doveva necessariamente apparire come arte del piacere egli recò il segno della intima contemplazione del mondo dei suoni. Così in ogni tempo egli appare come un vero indemoniato; e quel che Schopenhauer dice del musicista in generale conviene anche a lui: il musicista esprime la più alta novità in un linguaggio che la sua stessa ragione non intende.

La ragione della sua arte era soltanto nello spirito che aveva presieduto allo sviluppo della sua struttura esteriore, una povera ragione che gli parlò dall'alto delle costruzioni architettoniche; ed egli vide i grandi maestri della sua giovinezza adoperare il banale ritorno delle frasi e dei fiori retorici, i contrasti esattamente equilibrati della forza e della dolcezza, le solenni introduzioni costituite da un indeterminato numero di battute e costruite secondo uno schema dato, passando a traverso punti obbligati e terminanti con una calda perorazione eccitatrice. Una siffatta ragione aveva dato vita alle ariette teatrali e insegnato a cucire insieme i pezzi d'opera, mentre Haydn costringeva il suo genio a contare i grani del suo rosario; poichè con la musica di Palestrina la religione era sparita dalla chiesa...

Nulla è più utile alla comprensione del procedimento dell'artista nella costruzione secondo nozioni razionali della esatta conoscenza del procedimento seguìto da Beethoven nello sviluppo del suo genio musicale. Riconosceremmo un processo della ragione se egli avesse coscientemente trasformato o anche capovolto le forme esteriori della musica a lui anteriore; ma qui nessuna traccia di coscienza. Mai un artista ragionò della sua arte meno di Beethoven. Ma con la sua irruente foga egli soffrì profondamente la schiavitù nella quale le forme tenevano il suo genio, la subì come una personale sofferenza, e quasi tanto direttamente quanto tutte le altre convenzionali angustie. La sua reazione consistette unicamente nella fiera e libera fioritura d'un genio che nulla, neppure le forme, poteva limitare. Mai egli cangiò fondamentalmente una delle forme anteriori della musica istrumentale; nelle sue ultime opere, sonate, sinfonie, quar-

tetti, ecc., la struttura è certamente la stessa delle prime. Ma se raffrontate, per esempio, la seconda sinfonia in re con la ottava in fa maggiore, mirerete il mondo affatto nuovo che in quest'ultima appare sotto forme quasi identiche a quelle dell'opera anteriore.

Così si precisa ancora la natura tedesca, la quale è tanto profonda e così riccamente dotata che essa sa dare a qualsiasi forma l'impronta della sua intima essenza, sa toccarla con nuove mani pur senza cambiarla esteriormente. Il tedesco non è rivoluzionario ma riformatore; e perciò serba nella manifestazione del suo intrinseco essere una ricchezza di forme quale nessuna altra nazione possiede... In tal modo ci assimilammo la forma classica delle civiltà greca e romana, imitammo la loro lingua, i loro versi, ci appropriammo il punto di vista antico; ma abbiamo espresso in queste forme ciò che di più intimo era in noi. Dagli Italiani ricevemmo la musica con tutte le sue forme; le inaudite opere del genio di Beethoven mostrano quel che vi abbiamo inserito.

Sarebbe vano il voler spiegare tali opere. Considerandole nel loro ordine cronologico vedremo sempre più nettamente il genio della musica penetrare nella forma musicale. L'opera dei suoi precursori — pseudo opera d'arte, senza confronto possibile con l'opera d'un vero pittore, opera d'un'arte assolutamente inferiore, e per conseguenza spregiata dai puri conoscitori — fa pensare a una pittura trasparente veduta alla luce del sole; quelle frivolità erano scritte per allietare le feste, per i banchetti principeschi e il divertimento dell'alta società...

Qui la potenza del musicista si concepisce soltanto come l'effetto d'una magia. Poichè l'audizione d'un'opera veramente beethoveniana ci dà come uno stato d'incantesimo; mentre che, fuori di tale fascino, scorgiamo soltanto i mezzi tecnici adoperati nell'esposizione della forma, nell'audizione proviamo un'animazione spirituale, una attività ora leggiera ora spaventosa, una febbrile vibrazione, una gioia, un'aspirazione, un'inquietudine, un dolore, un'estasi che sembrano salire dal più profondo del nostro essere. Poichè nella fisonomia musicale di Beethoven questo è un punto importantissimo della storia dell'arte: qualsiasi fatto tecnico con il quale l'artista, per manifestarsi, entra in convenzionale rapporto con il mondo esterno, acquista la più alta significazione, come immediata effusione della sua emozione...

Se consideriamo il progresso storico che Beethoven ha fatto fare alla musica, possiamo contenerlo in una frase: l'acquisto di una fa-

coltà prima insospettata; andando oltre il bello estetico, essa è entrata, grazie a tale facoltà, nella sfera del sublime, ove appare liberata dalle forme tradizionali o convenzionali dalle quali è ricinta per quello spirito stesso della musica che penetra tali forme e dà loro vita. Tale progresso avviene altresì in ogni animo umano nel ritorno alla suprema semplicità della natura, grazie al carattere dato da Beethoven alla forma principale di qualsiasi musica, la *melodia*. In tale ritorno è la sorgente nella quale la melodia si ritempra e si vivifica in ogni tempo, per assumere in seguito un nuovo sviluppo, e raggiungere le più alte e ricche forme diverse. E ciò possiamo enunciare in una forma accessibile a tutti: la melodia è stata da Beethoven emancipata dall'influenza della moda e dai capricci del gusto ed elevata a un tipo eterno e puramente umana. In ogni tempo la musica di Beethoven sarà compresa, mentre quella dei suoi predecessori ci è intelligibile spesso soltanto coll'aiuto di considerazioni tratte dalla storia dell'arte.

RICCARDO WAGNER.

Il genio di Beethoven.

Mozart e Haydn, i creatori dell'attuale musica strumentale, ci mostrano per i primi quest'arte nella sua piena gloria. Quello che per il primo lo scorse con vivo amore e penetrò il suo vero essere è Beethoven. Le composizioni strumentali di questi tre maestri spirano un'uguale aria romantica, consistente nell'uguale, intima comprensione del vero spirito dell'arte: tuttavia il carattere delle loro composizioni si distingue notevolmente. L'espressione di un animo ingenuo e lieto domina nelle composizioni di Haydn. Le sue sinfonie ci portano in verdi boschetti senza confini, in un gaio variopinto sciame di uomini felici. Giovinetti e fanciulli ci danzano davanti in schiere leggiere; fanciulli ridenti spiano dietro gli alberi e i cespi di rose, gettandosi fiori. Una vita d'amore e di beatitudine come avanti il peccato, in giovinezza eterna. Nessuna sofferenza, nessun dolore, solo un dolce accorato desiderio della figura amata, che si libra lontana negli splendori del tramonto, mai si avvicina e mai dispare, e finchè essa è là vien mai sera, poichè lei stessa è la luce crepuscolare di cui splendono il monte ed il bosco.

Nelle profondità del mondo degli spiriti ci conduce Mozart. Un terrore ci prende, ma senza martirio, esso è piuttosto presentimento

dell'infinito. Amore e malinconia risuonano in vaghe voci spirituali; sale la notte in un luminoso color di porpora e con nostalgia indicibile ci avviciniamo alle figure che, amichevolmente invitandoci fra le loro schiere, fuggono fra le nubi verso l'eterna danza delle sfere. (La sinfonia in mi bemolle maggiore di Mozart, conosciuta sotto il nome di « Canto del Cigno »).

Ugualmente la musica strumentale di Beethoven ci dischiude il regno dell'imperscrutabile e dell'incommensurabile. Raggi roventi spàccano la profonda tenebra di questo regno e vi scorgiamo ombre gigantesche che salgono e scendono come onde, rinchiudendoci sempre più strettamente fin che distruggono noi, ma non il dolore della nostalgia infinita in cui ogni gioia, ascesa rapidamente in note giubilanti, s'abbatte e scompare, e solo divorandoci ma non distruggendoci in questo dolore, in questo amore, in questa speranza, in questa gioia — che vogliono schiantare il nostro petto in una sinfonia a piene voci di tutte le passioni — possiamo continuare a vivere rapiti visionari!

Il gusto romantico è raro, ancor più raro il romantico talento, e perciò sono sì pochi coloro cui è concessa la lira, il cui suono dischiude il regno meraviglioso del romanticismo. Haydn intende romanticamente tutto ciò che è umano nella vita umana; egli è più commensurabile, più intelligente per la massa. Mozart si rivolge piuttosto al sovrumano, al mirifico, a ciò che abita nell'intimità dello spirito: la musica di Beethoven muove le leve del terrore, dell'orrore, dello spavento, del dolore, e ridesta appunto quei desideri infiniti che sono l'essenza del romanticismo. Egli è perciò un compositore schiettamente romantico e forse da ciò viene che più difficilmente gli riesce la musica vocale, la quale non consente il carattere di un desiderio impreciso, ma rappresenta solo, per mezzo di parole, determinati affetti sentiti nel regno dell'infinito. La plebe musicale si sente oppressa dal genio potente di Beethoven; perciò tenta di ribellarsi. Ma i giudici sapienti, volgendo intorno lo sguardo, con un volto dignitoso, assicurano che si può fidarsi di loro come di uomini di grande intelligenza e di profondo intendimento, e che a lor giudizio non manca certo al buon Beethoven una fantasia ricca e vivace, ma bensì la capacità di tenerla in briglia. E continuano dicendo che non si può parlare, a proposito di lui, di una scelta e di una formazione del pensiero, ma col così detto metodo geniale egli getta alla rinfusa tutto ciò che il momentaneo fuoco della fantasia gli ha fatto nascere in cuore. Ma che direste invece se il vostro sguardo debole

sfuggisse all'intima e profonda unità di ogni composizione beethoveniana? Se solo da voi dipendesse di non saper intendere la lingua del maestro comprensibile solo per gli iniziati, e vi fosse preclusa la porta dell'intimo santuario? In verità il maestro, in tutto pari del pensiero a Haydn e a Mozart, separa il suo io nell'interno regno dei suoni e vi domina come signore assoluto. Ciarlatani dell'estetica si sono spesso lamentati per la grande mancanza di unità e di coesione nelle opere di Shakespeare, mentre allo sguardo più acuto dalla prima semente cresce un albero meraviglioso con foglie, fiori e frutti; così anche solo dopo una profonda penetrazione nella musica strumentale di Beethoven si svela il grande intelletto, che è inseparabile dal vero genio e viene nutrito dallo studio dell'arte.

Beethoven è l'unico compositore che sia veramente penetrato in tutti i misteri dell'armonia e per mezzo di essa sia riuscito ad agire direttamente sull'animo umano. Le proporzioni numeriche, che per il grammatico privo di genialità rimangono regole aritmetiche morte e frigide, divengono per lui preparati magici, dai quali fa uscire un regno incantato. Se si tralascia la cordialità che domina nel primo trio, senza accettare nemmeno il *largo* così addolorato, il genio di Beethoven rimane tuttavia austero e solenne: sembra quasi che il maestro giudichi non si possa parlare di cose profonde senza che lo spirito ad esse intimamente unito si senta sollevare... Quando la musica strumentale deve agire come musica pura e non può perciò servire ad un determinato scopo drammatico, deve evitare ogni scherzo insignificante, ogni lazzo ozioso. Per i presentimenti di gioia che ci vengono da un paese sconosciuto, più belli di quanto ci sia concesso in questo triste mondo, l'animo cerca un'espressione più alta di quanto possono dare misere parole, appropriate solo all'impura aria terrena. Quest'austerità di tutta la musica scritta da Beethoven per orchestra e per pianoforte esclude già di per sè tutti i passaggi ciarlataneschi che richiedono l'impiego delle due marce, tutti i salti straordinari, i capricci più buffi, le note costruite nell'aria, delle quali le composizioni per pianoforte d'ultima moda sono piene.

Se si parla della semplice abilità delle dita, allora le composizioni per pianoforte di Beethoven non presentano alcuna difficoltà, poichè i pochi passaggi rapidi, le figure di terzina ecc. ogni buon suonatore li ha naturalmente sulle punta delle dita, e tuttavia la loro esecuzione è senz'altro veramente difficile. Molti dei così detti virtuosi respingono le composizioni del maestro, aggiungendo al rim-

provero: « molto difficile » anche quello: « è molto ingrato! ». Per quel che riguarda la difficoltà è certo che non c'è bisogno di poco talento per un'esecuzione esatta e disinvolta d'una composizione di Beethoven, giacchè occorre comprenderlo, penetrare nell'intimo della sua anima, e colla coscienza della propria missione osare arditamente di penetrare nel circolo delle apparizioni magiche evocate dai suoi potenti incantesimi.

Chi non sente in sè questa missione, chi considera la sacra musica come un trastullo, come un passatempo per le ore di ozio, come un'eccitazione momentanea di orecchi induriti, o, ancor peggio, come un pretesto per esibirsi, se ne tenga lontano. Solo da costoro può venire giustamente a questa musica il rimprovero di essere ingrata. Il vero artista vive solamente nell'opera che comprende e interpreta secondo lo spirito del maestro. A lui ripugna di far valere in un modo qualsiasi la propria personalità; e la sua fantasia e la sua tecnica tendono unicamente a richiamare nella vita animata e splendente di mille colori tutte le meravigliose e vaghe immagini e apparizioni, che con magica potenza il maestro ha rinchiuso nella propria opera, sicchè esse avvolgono l'uomo in circoli chiari e scintillanti, ed accendendo la sua fantasia e il suo animo più puro lo trasportano su rapide ali nel lontano regno degli spiriti.

E. T. A. HOFFMANN.

Weber e la sua influenza.

Nelle opere drammatiche di Weber appaiono tutti i caratteri dello stile e dello spirito di lui: romanticismo degli argomenti, esotismo dei ritmi, virtuosità della scrittura melodica, uso pittoresco degli strumenti, ampliamento della forma (il pezzo staccato dell'antica opera evolve verso la scena costituita di parecchi episodii), infine tendenza al *Leitmotiv.* È evidente che Weber non adopra il *Leitmotiv* con la conseguenza wagneriana. Spessissimo si trovano in lui solamente motivi di reminiscenza, come già se ne trovava nel *Don Juan* o nel *Fidelio;* ma Weber, avendo lo spirito più aperto ai rapporti delle idee espresse per mezzo di una duplice arte, conferisce a quei motivi una importanza più considerevole. Nel *Freischütz* si possono noverare una ventina di richiami melodici o ritmici, e questo elemento ritmico che percorre tutta l'opera prende, con la costanza della sua riapparizione, un valore drammatico. Si coglie qui

la transizione fra il « motivo di reminiscenza » e il *Leitmotiv* propriamente detto. Weber aveva già chiamata l'attenzione dei suoi contemporanei su tale differenza, quando nell'analizzare il *Faust* di Spohr aveva scritto: « Alcune melodie felicemente e finemente disposte traversano l'opera come fili leggeri e dànno una consistenza spirituale ». Questa funzione del *Leitmotiv* è affidata nell'*Oberon* al breve motivo del corno magico, che non solamente è richiamato, ma anche modificato secondo le particolari circostanze nelle quali appare. *Euryanthe* presenta una trentina di motivi, dei quali alcuni non sono semplici richiami, ma hanno un determinato valore sentimentale. I *Leitmotive* delle prime opere di Wagner sono direttamente derivati dai motivi weberiani e non sono nè più numerosi, nè più significativi. Inoltre i *Leitmotive* weberiani non hanno mai valore descrittivo, mirano soltanto all'espressione di un sentimento, e questo è uno dei punti cardinali dell'estetica weberiana. Già nel 1815 egli pregava Rochlitz di non vedere nell'accompagnamento ansante e drammatico del *Lied* intitolato *Preghiera durante la battaglia* una pittura di combattimento. « No, io non amo dipingere, ma le fluttuazioni dell'anima del soldato che prega durante la battaglia, ecco ciò che ho voluto esprimere ». La sua predilezione per i timbri caratteristici dell'orchestra non ha altra origine. Egli ha spiegato al giovane musicista Lobe, nel 1825, come sia ottenuta nel *Freischütz* l'unità di impressione per mezzo del colore orchestrale che è duplice: quella dei corni, che esprime la vita della foresta, e quella dei fagotti, del clarinetto e delle corde gravi, che esprime lo spirito del male. Per lui il passaggio più importante dell'opera è quello nel quale Max si sente circondato dalle potenze delle tenebre. In conseguenza era necessario ricordare più spesso che fosse possibile, grazie alle medesime sonorità, le sollecitazioni del demonio. Dopo mature riflessioni, egli combina un colore oscuro con le corde gravi, il clarinetto grave, il fagotto, il registro basso dei corni, il rullare dei timpani: « Se voi percorrete la partitura, egli conclude, non troverete una pagina d'argomento diabolico in cui questo fosco colore non sia evidente ». Si ritrova qui la stessa intenzione espressa nei *Lieder*, nei quali l'idea direttrice del poema e non il singolo particolare primeggia. Ne segue che l'orchestrazione, per quanto sia ingegnosa, non è mai fine a se stessa. Weber pensa che essa non deve mai sovrapporsi alla melodia e riprova i compositori che usano troppi strumenti. Gli basta di far risultare il carattere di ciascun istrumento.

Infatti la sua orchestra è composta come quella di Mozart o di

Cherubini, ma il pensiero drammatico conferisce ad essa una nuova vita. Da ciò deriva che l'orchestra riesca meno interessante nelle composizioni puramente sinfoniche, nelle quali scarseggia appunto il pensiero drammatico. L'orchestra si modella sul dramma che commenta, e questo dramma esige, con la diversità delle scene e delle situazioni, espressioni multiple. Insomma l'idea poetica sviluppa i colori dell'orchestra. Trionfa lo spirito romantico, ciò che era già sensibile nelle *Ondine* di Hoffmann. L'intuizione precede l'abilità calcolatrice, benchè tale abilità sia infinita, nell'intreccio e nell'equilibrio delle voci, in ciascun gruppo strumentale. L'orchestra di Weber non è il frutto della riflessione che combina, ma l'espressione intuitiva di un rapporto immediatamente percepito fra un sentimento e un timbro. Questa orchestra ispirata è il genio proprio di Weber. Tanto il suo stile pianistico cede al virtuosismo, tanto vi resiste lo stile orchestrale. Questo perfetto equilibrio fra il pensiero e la materia non fu raggiunto da alcuno fra i suoi successori. Meyerbeer, Schumann e Wagner molto gli debbono per l'uso dei colori orchestrali; hanno imitato la sua tavolozza, ma nessuno ha saputo servirsene come lui. Mendelssohn fu in ciò il suo migliore discepolo.

L'influenza di Weber non riguarda soltanto l'orchestra. Si potrebbe seguirne la traccia, sia nella letteratura pianistica come nell'evoluzione del dramma lirico. Nel 1839 Schumann riconosceva che lo stile delle sonate di Weber veniva frequentemente imitato dai giovani (per es. Taubert). La *Sonata* in la bemolle è il prototipo della sonata romantica di Schumann, di Chopin e di Liszt. I concerti di piano hanno indicato la via a Mendelssohn, specialmente per il suo primo *Concerto* in sol minore (op. 25) del 1831, e per il suo *Capriccio brillante*, op. 23. All'*Invitation à la valse,* con la sua lenta introduzione, si riattaccano i *valzer* di Strauss. La suggestione dei titoli per pezzi strumentali, come questa *Invitation* stessa o *Il lamento del pastore* nel trio, non sfuggirà a Loewe con il suo *Mazeppa* per pianoforte e la sua *Sonata tzigana.* Quanto al teatro weberiano, esso agisce su tutti i romantici. *Alfonso ed Estrella* di Schubert (1822) ne reca forse già le tracce. La grazia di *Oberon* non è stata inutile a Mendelssohn. Scrivendo il *Barbiere di Bagdad,* Cornelius ha pensato ad *Abu-Hassan.* Il melodramma di *Preciosa* sarà sviluppato nei *Figli del Re* di Humperdink. Si sa quale fu la portata del *Freischütz* e dell'*Euryanthe.* Essa è complessa, appunto per il *Freischütz.* Dal quale derivano, per la nota fantastica, *Il vampiro* e *Hans Eiling* di Marschner, *Il vascello fantasma* di Wagner, *Roberto il*

Diavolo di Meyerbeer, e per la nota umoristica le opere comiche di Nicolai e di Lortzing. Ma l'elemento letterario ha tanta importanza quanto quello musicale. Ciò appare chiaro dalle numerose parodie sui temi fantastici prescelti da Weber. E tale tema, più che la musica, interessò i romantici francesi, già acquisiti ai *Racconti* di Hoffmann, i quali apparvero in Francia tra il 1829 e il '33. Quando George Sand in *Mouny-Robin* (1843) fa l'elogio di Weber, pensa appunto alla « favola del *Freischütz* ». Basta leggere attentamente il celebre articolo di Théophile Gautier per ritrovare lo stesso punto di vista: « Weber ha prodotto su noi un'impressione strana, extra musicale, per così dire, e quasi soprannaturale » (1886). Anche è straordinaria la quantità delle novelle e dei racconti ispirati dal *Freischütz*. Wagner non sarebbe quello che fu, e cento musicologi lo hanno cento volte dimostrato, se, fanciullo, non avesse veduto Weber a Dresda, assistito alle rappresentazioni del *Freischütz*, nel 1822, trascritta la *Caccia di Lutzow*, ascoltato sua sorella Rosalia nella parte di Preciosa e sua sorella Luisa in quella di Silvana. A imitazione del *Freischütz, romantische Oper*, darà dapprima al *Tannhäuser* il titolo di *Il Venusberg, opera romantica*. Si è detto e ridetto tutto ciò che *Lohengrin* deve a *Euryanthe:* idee e personaggi, stile e forma. E l'influenza di Weber (e del cattivo Weber, del Weber stanco) non si rivela anche in un certo tono del discorso musicale wagneriano? Vi è talvolta in Weber un accento non soltanto tedesco, ma teutone, che Wagner ha facilmente coltivato; questa pesantezza un po' volgare, trasparente nei passaggi melodici dei concerti per clarinetto, informerà la marcia del *Tannhäuser* e s'infiltrerà ancora perfino nel *Parsifal*.

Ma non soltanto per questo teutonismo Weber è tedesco. Lo è per tutta la sua estetica. Egli rappresenta lo spirito germanico nella forma più ricca e manifesta che la Germania abbia mai conosciuta: quella del primo romanticismo. Al centro di questo romanticismo, Weber ne è come una eco sonora e ne riassume tutti i caratteri: l'ispirazione nazionale, esotica, leggendaria, patriottica, popolare, fantastica, cavalleresca, umoristica, campestre, simbolica. Poichè quasi tutti questi elementi sono riuniti nel *Freischütz*, si è abituati a vedere in Weber l'autore di questa unica composizione. Punto di vista angusto, ma non falso. Infatti tutti questi elementi si ritrovano a gradi diversi disseminati in tutte le sue opere, anche le più fugaci.

Grazie all'unione dello spirito musicale con quello poetico, Weber ha saputo esprimere totalmente ciò a cui tendevano gli spiriti

disordinati del romanticismo del suo tempo. Importante è che Weber sia stato il primo musicista tedesco che presentasse con equilibrio il duplice spirito annunziato dai Mattheson e dagli Schubart nel Settecento, e che possedesse un *carattere*. Sopra tutti i romantici, e specialmente sopra Hoffmann, egli ha l'immenso vantaggio d'aver trovato un centro d'equilibrio. Letterato, artista e musicista, egli è il vero artista completo, sogno dell'epoca, sotto l'egemonia della musica. Hoffmann passò, e quasi sciupò, la sua vita, nell'esitare tra la musica, la letteratura, le arti plastiche e il funzionarismo. Weber, che possedette le stesse qualità e la stessa attività multipla, trovò sollecitamente il punto d'equilibrio: tutto subordinò alla musica. Mettendo in pratica la teoria musico-letteraria dei romantici tedeschi (i quali come Wackenroder o gli Schlegel non oltrepassarono la teoria), egli realizzò ciò che quegli avevano solamente sognato. In questo senso egli è il vero rappresentante, il più armonioso e fecondo del Romanticismo tedesco. Indubbiamente una grande parte della sua opera, troppo connessa con le circostanze, è caduta con esse. Ma il nome che designa questa epoca così vivace, una delle più vivaci che abbiano illustrato la storia dello spirito umano, non è, malgrado le diverse potenze, nè quello di Hoffmann, nè di Tieck, nè di Novalis, nè di Schubert, nè di Beethoven; ma quello di Weber.

André Coeuroy.

I caratteri di Schubert.

Delineare i caratteri di Schubert, specialmente considerandoli nell'opera maggiore che è quella dei *Lieder*, vuol dire, anche, coglierne le relazioni col Romanticismo tedesco, e darsi ragione di quelli e di queste.

Innanzi tutto si osservi che se il tempo nel quale visse Schubert riflette nell'arte sua le concezioni e i sentimenti, la poesia e i costumi sociali, d'altra parte il carattere di tale incidenza si risolve, grazie alla forza dell'arte, di contingente in immanente; senza di che non si avrebbe arte e poesia sublime. Non fu lieve giuoco di corpo e ombra. Svanito l'ambiente, rinnovato il sentire, trasformati i costumi, l'opera resta intelligibile e splendida, poichè contiene un universo, e sta a sè, nei secoli; non solamente riflesso delle condizioni native, è essa stessa elemento vitale ed evocatore che attorno a sè armonizza l'ambiente. Grande momento storico, il Romanticismo genera e nutre l'arte di Schubert, è al tempo stesso la causa e l'effetto degli

spiriti e delle forme di quella. Di non molti artisti possono mirarsi relazioni coi loro tempi altrettanto strette e libere.

Ma a quale Romanticismo si deve pensare? Poichè se mai formula apparve imprecisa per l'abbondanza del vario contenuto, essa è appunto questa. Del Romanticismo possono noverarsi tante incarnazioni quanti originali pensatori e artisti operarono nel tempo fra il 1770 e il 1840, all'incirca, per indicare qualche data più comunemente accettata, distinguendosi l'uno dall'altro nelle singole interpretazioni dei diffusi concetti. Giova quindi ricercare in Schubert, attivissimo artista, i riflessi e contemporaneamente le sue personali interpretazioni dei concetti basilari, dei pensieri sostanziali, degli stati d'animo e degli atteggiamenti estetici più comuni fra i romantici; ricerca possibile in quanto egli visse, per così dire, nel periodo centrale del Romanticismo, contemporaneo sia di alcuni preromantici sia degli ultimi romantici; in un tempo in cui il moto delle idee fu tanto vasto e risuonante da echeggiare oltre la vita di taluni tra i più insigni, stroncata sul fiore, come quella di Schubert istesso. Il quale ebbe dunque contemporanei, fra i più anziani, Goethe e Richter, essendo morto lo Schiller nel 1805. Del primo gruppo romantico sopravviveva Tieck; sempre presenti le memorie e i pensieri di Wackenroder e di Novalis. Gli erano quasi coevi, del secondo gruppo, Chamisso, del terzo Hoffmann, della scuola sveva Uhland, Mörike, Müller. Heine era nato con lui, nel '97. Nel modesto romanticismo austriaco aveva compagni Grillparzer e Seidl.

Come gli altri musicisti romantici, anche Schubert criticò, praticamente, con le sue concrete opere, quel che d'utopistico e di frenetico tumultuava nelle visioni di taluni pensatori e poeti. Di fronte ai sogni della suprema espressione musicale, superbi e angosciosi nella mente d'un Tieck e di un Novalis, che niuno riuscì a realizzare, Schubert preferì affermare l'attività sua di musicista preciso e chiaro. Del resto, non ebbe agio di impegnarsi a fondo, come Weber, sul campo meglio designato alla battaglia dell'arte integrale, sul teatro; il quale si risolse per lui, nell'ambiente viennese e fra gente di mediocre levatura drammatica, un rinnovato ma infelice assaggio delle proprie forze. Alla parte più realizzabile del grande desiderio romantico, l'equilibrata unità delle arti, egli die' invece mirabile esistenza, sia con la perfetta integrazione della poesia altrui nella propria musica, sia con l'espressione musicale di rappresentazioni pertinenti ad altre arti, riuscendo così non realistico dipintore, ma eloquente evocatore di immagini, di persone, di scene.

Se si volesse riferire il mondo della sua coscienza a uno dei momenti del Romanticismo, bisognerebbe ripensare non la concezione dello *Sturm und Drang*, della forte energia e dell'abbandono ai sogni non spiegati, poichè egli non si perdette wertherianamente nel dolore; nè quella della Ragione che tutto avrebbe voluto svelare e spiegare; ma piuttosto quella che temperava la passione con la ragione. Nella sua arte non tenaci ragionamenti logici e neppure esasperazioni e dispersioni dell'anima; ma un accorto equilibrio del sentimento con la ragione, un sogno coerente, nei limiti di una umanamente ricca e vigile coscienza di poeta.

Al basilare concetto dell'*Ichgefühl*, dell'importanza dell'individuale, Schubert aderì pienamente, e senza teorizzare, e forse sapendo appena di teorie filosofiche, ma con tutta la potente originalità della sua espressione. Se per molte relazioni egli appare collegato con Mozart, con Reichardt, con Zumsteeg, la personalità, quella di cui il Romanticismo ebbe il culto, spicca assoluta, precisa, fin dalle sue prime opere, fin dal '14, con *Gretchen am Spinnrade*, e si serba inalterata fino alla *Taubenpost* su cui si arrestò inerte la mano; il primo e l'ultimo dei suoi memorabili *Lieder* potrebbero essere cronologicamente rivolti o considerati contemporanei, tanto uguale appare la loro definita maturità. Non tre, nè due stili, ma uno solo, rinnovandosi in esso l'esperienza degli anni e la sempre più drammatica sensibilità. Minimi gli echi altrui. Più numerose certo, nella musica strumentale, le anticipazioni ritmiche o melodiche di posteriori e pur grandissimi romantici, da Mendelssohn a Wagner.

Sensibile in tutta l'opera, evidentissima nella parte più bella e più calda della liederistica, è l'aspirazione all'Infinito, la sublime nostalgia vaga e ineffabile, la *Sehnsucht*, desiderio d'un al di là, oltre il bene e il male, oltre le gioie e i dolori dell'esistenza, inquietudine, anelito, che è in sè un soave struggente tormento, che si colora di malinconia, sorride fra le lacrime, investe ogni pensiero, lo penetra, lo plasma. Unica consolazione, un nuovo anelito, il vagheggiamento dell'amore, d'un essere amabile e amato; amore puro, spirituale, non erotico nè sensuale, infiammato, ardente, perfino delirante, non mai torbido; una divinità d'amore che non si adora platonicamente, verso la quale fortemente si tende. Strappata all'abbraccio e al bacio, l'amata è mille volte ricordata, e, nelle rimembranze delle ore vissute, ardentemente anelata (*Sei mir gegrüsst*, Rückert); perduta, è invocata vicina con grida disperate (*An die Entferne*, Goethe), rimpianta con insoddisfatte domande ansiose

(*Emma,* Schiller); lontana, è laudata con i più dolci nomi (*Du bist die Ruh,* Rückert). Donne, anime d'alto vigore, lanciano l'ardente febbrile richiamo d'amore oltre i confini accessibili (*Suleika I,* Goethe), o, nel ripensar l'amato, son scosse da un brivido sublime (*Gretchen am Spinnrade,* Goethe). Ancora: brevi poemi dell'eterno dramma (*Wonne der Wehmuth,* Goethe), in cui l'amarezza del ripensamento è consolazione, o ricolmi di serena e pura gioia panica (*Nachtviolen,* Mayrhofer), o dolorosi e strazianti nel crollo d'ogni fede (*Die Liebe hat gelogen,* Platen).

Altri toni romantici. Soave malinconia, languore dolcissimo che del dramma di amore sono come il presentimento o l'eco, e sempre spirano la *Sehnsucht.* Una *Stimmung* precisa. Aspetti d'un più morbido romanticismo, misteriosamente oscillanti fra la trasparenza dell'inesplorato e del sogno e la certezza della sensazione e della vita. Sono momenti che trovano riscontro soprattutto in Wackenroder. *Nacht und Träume* (Collin) ne è l'esempio eccellente. Vaghezza e mistero, senso oscuro di luce e d'ombre, di primavera e d'autunno, di fede e di smarrimenti, son pure nell'*An den Mond* (Goethe) in *Frühlingsglaube* (Uhland), in *Erster Verlust* (Goethe), in *Thekla* (Schiller), in *Die Hoffnung* (Schiller), nell'errante e pensoso *Wanderer* (Fr. Schlegel). Qui dove l'amore e la *Sehnsucht* non adducono al drammatico possente, che tutto occupa, s'insinua talvolta, attraverso la stessa *stimmung* del *Lied,* una rappresentazione figurativa; son paesaggi o giardini, orizzonti illimitati o recessi discreti nei quali la fantasia può inquadrare colui al quale il musicista ha dato il canto. *Ihr Bild* (Heine) determina con la potenza della concentrazione tutto un quadro di casalinga solitudine; e l'immagine cara sembra rivivere e sorridere un istante davanti a noi, che insieme col protagonista palpitiamo e piangiamo a quella illusione.

Siffatta potenza di rappresentazione è anche più intensa in alcuni *Lieder* che toccano l'acme della tragicità, un tono questo che Schubert possedette perennemente e rinnovò secondo lo spirito dei suoi ispiratori. L'irrealtà, il mondo fantastico della giovanile ballata dell'*Erlkönig* evoca un quadro che nessuno degli illustratori del *Lied* ha realizzato nella molteplice varietà di linee, di dinamica, di colori suggerita da quell'opera tragicissima. La persona fisica del vecchio delineata nei tre *Gesänge des Harfners* (Goethe) integra quella descritta nel *Wilhelm Meister,* mentre la persona morale risulta moltiplicata nella spirituale nobiltà, nella profonda umanità. Paesaggio è lo sfondo di *Der Stadt* (Heine); immota pare l'acqua

che i remi pesantemente tagliano sotto il cielo fosco tutt'attorno. Poi l'occhio si volge a colui che tanto dramma reca in sè, nella muta partenza. Ma folgora improvviso, nel tramonto, il sole; se ne illumina in un lato la tela e ne pare infiammata; un attimo: l'addio è un grido straziante. Quadro altrettanto fosco e tragico è l'amaro ironico *Doppelgänger* (Heine), ugualmente evocabile fin nei particolari, scultoreo. Liriche in cui sta la parte più veemente della concezione schubertiana della vita.

A lui non difettarono corde diverse, e potè cantare con intensa espressione tante e diverse gradazioni della sensibilità. Ove l'artista più coincida con l'uomo, nuovi toni risuonano. Canta allora in lui l'amabile viennese, che si vorrebbe dire nell'allegria malinconico o nella malinconia allegro, chè tutto in lui muoveva da un sentimento. Anzi, nella più semplice umanità, non nell'alta tragedia appare involontariamente dialettico, tra il sorriso e la mestizia, tra la spensieratezza e la riflessione, ciò che è pure squisitamente incerto e romantico. Colui che parte, nell'*Abschied* (Rellstab), che affida al piccione la missiva d'amore (*Die Taubenpost,* Seidl), che si consola nel canto dei grilli, solitario accanto al fuoco (*Der Einsame,* Lappe). *Der Musensohn* (Goethe), e perfino colui che mena vanto d'aver sempre pregiato l'*Irdisches Glück* (Seidl), recano nella gioia un che di malinconico; nella loro anima è la sottile, velata inquietudine del *Wanderer an den Mond* (Seidl), che va errando senza duolo nè tragedia, ma insoddisfatto della sua libertà; e nell'invidia della luna, che ha, essa, una patria e un cielo, aspira all'infinito e a un bene al di là. Qui appare, personalmente inteso dallo Schubert, quell'altro spiccato carattere romantico che fu detto dell'ironia, il quale consentiva all'uomo di sentirsi agile e libero, atto a considerare dall'alto le cose umane. Sferzare l'amarezza della vita col *Witz* signorile, quasi per dominarla, fu un giuoco spirituale che l'artista viennese brillantemente innovò.

Altre corde risuonarono in lui, cantando, fuor d'ogni teoria romantica dell'organismo, la natura tremenda (*Meeres Stille,* Goethe) o amabile (*Lied im Grünen,* Reil), il senso della vita rapida trascorrente (*An Schwager Kronos,* Goethe), quello pacato della morte (*Am Grabe Anselmos,* Claudius, e *Der Tod und das Mädchen,* Claudius), e quello dell'eternità paurosa (*Gruppe aus dem Tartarus,* Schiller, *Gesang der Norna,* Scott), la tenerezza materna (*Wiegenlied,* Claudius) e l'amor filiale (*Vor meiner Wiege,* Von Leitner).

Di altre espressioni, che non splendono, non occorre prender

nota; basterà avvertire che molte pagine, benchè riflettessero in un certo senso il tempo, la società, i costumi dell'artista, come le religiose, le conviviali, le bacchiche, ecc. son da considerar minori, e però meglio spicca l'intrinseco valore dei *Lieder* eccellenti. E tale osservazione fa pensare, per associazione d'idee, all'efficacia degli argomenti e dei poeti prescelti da Schubert. Egli lasciò scritto che la sua vena, fluente sulle poesie belle, s'inaridiva invece sulle mediocri. È questa l'osservazione di casi particolari o la valutazione di fatti relativi. Certo è che consideriamo bellissimi parecchi *Lieder* composti su mediocri poesie. Che vuol dir ciò?

Senza toccare a questo proposito la vasta questione delle arti assommate, e della proporzione della loro efficacia, senza tentarne il riferimento ai seicento *Lieder* di Schubert, si può affermare che, pur rielaborando in sè il motivo poetico, rivivendo lo stato d'animo e il dramma suggeritogli dal poeta, Schubert « aderiva » (la parola è povera ma chiara), alla parola assai più che non sembri attraverso l'assoluta originalità della sua lirica. Il nucleo suggestivo s'irradiava in lui e generava caldo entusiasmo, e non perciò la fantasia si levava spensierata, ebbra di sè e del suo volo, portando, come sospesa all'ala, l'inerte peso d'un poema; ma, tutta vibrante dell'ardore creativo, si stringeva al poema, ne seguiva il movimento, librandosi con esso concordemente. Da ciò la costruzione strofica laddove il motivo poetico si svolgeva su se stesso, o quella *durch-komponierte* se il motivo si sviluppava passando da un sentimento all'altro. Da ciò la vigile condotta della dinamica melodica in rapporto alla verbale, la severa coincidenza dell'accento patetico nelle parole, nelle sillabe più significative, la carezza del verso e della rima, musicalissimo elemento romantico, il ricorso agli intervalli che pare scolpiscano il moto dell'anima, la declamazione nuda, plastica nella dizione, la *Stimmung,* infine, che, derivata dal cuore del poema, costituiva la sfera luminosa e palpitante della composizione duplice. Fra i grandi, Goethe e Heine, in due diversi orientamenti, offrirono a Schubert le più possenti ispirazioni. Ed egli riuscì pari a essi. Con quelli non fallì mai. Altri grandi e minori suoi coevi furono talvolta uguagliati, talvolta superati; e i grandi del passato debolmente sfiorati.

Caratteristica condizione sua e di altri contemporanei fu appunto la comunanza dei sentimenti generali e l'alto riconoscimento della musica nella poesia lirica, ciò che solamente in tre o quattro epoche della storia si avverò. Dalla collaborazione degli amici, dei compagni egli trasse certamente grandi vantaggi.

Schubert è un romantico; esiste pertanto un Romanticismo peculiarmente schubertiano. Se il confronto con altri romantici rientrasse nel nostro studio ne deriveremmo argomenti probativi. Chiunque, del resto, percepisce quanto e come egli si distingua da Weber, da Beethoven, da Schumann, da Loewe, ecc. Delineati i caratteri di lui in rapporto alle idee-madri del pensiero e dell'arte romantica, si può ancora rilevare che il mondo delle sue idee appare fertilissimo non spazioso, agitato non tumultuoso, rassegnato non pugnace, semplice assai più che dialettico, non universale ma assai profondo e comunicativo. La sua estetica fu quella d'un puro ingenuo poeta: mai si compiacque d'ascoltar se stesso, di contemplare la vaghezza della propria opera, di apporre « la poesia sulla poesia » sua, o di adornare artificiosamente, virtuosisticamente l'ispirazione. Preciso, chiaro, più eccelleva quanto più era conciso. Romantico anche per questo aspetto, la brevità non derivava dall'amore dell'abusato foglio d'album, ma dalla capacità di condensare rapidamente nella più opportuna forma la calda ispirazione, dal naturale (« classico »?!) equilibrio del suo spirito; in un certo senso, epigrammatico. Il suo fu certamente *Lied* d'arte, ma il candore spirituale e la sanità fisica, che pure ne sono attributi, recano tale gusto di fonte sorgiva che esso sembra un *Volkslied* raccolto ancora olezzante del suo secolare profumo e trapiantato nel clima più propizio alla più nobile e forte fioritura. Ma *Volkslied,* e della miglior specie, era il suo canto istesso, il quale si conformava tale, melodia armonia ritmo arte, nell'atto che usciva dallo spirito, allorchè egli sembrava colto dal mite suo *raptus,* estasi breve, intensa, feconda. Per siffatta estetica del *Lied* Schubert non somigliava alcun altro musicista suo contemporaneo; e nuovamente si riaffermava romantico; realizzò infatti, e squisitamente, l'adorazione dei romantici per la poesia popolare. E nel concludere così la centenaria ascesa laboriosa del nuovo *Lied* tedesco-austriaco, dava al mondo la gioia d'una musica che, riascoltata, è ancora e sempre desiderata.

ANDREA DELLA CORTE.

Schumann.

Fin da principio, Schumann si trovò tra le file dei progressisti, impegnato nella grande lotta contro un vecchio sistema infracidito, nel pieno degli sforzi verso un nuovo ideale politico; ma dal radicalismo arido della gioventù d'allora lo allontanavano tanto la no-

biltà del temperamento individuale quanto la visione chiara delle necessità positive; negli anni suoi giovanili gli atteggiamenti studenteschi non gli ripugnavano meno del fanatismo della guardia radicale, al tempo della rivoluzione. La sua partecipazione alla politica si limitò del resto a quella dell'osservatore attento e del critico acuto; gli avvenimenti del 1849, che avevano chiamato Wagner alle barricate, fecero invece tornare impaurito il giovane Schumann al quieto ritiro di un piccolo sobborgo di Dresda. Tuttavia sarebbe errato prescindere assolutamente dalla considerazione dell'ambiente politico, quasi fosse indifferente per lo studio dell'arte di lui; l'importanza di esso non si riflette però tanto sulle singole composizioni a sfondo politico, quanto sugli scopi generali del suo operare; se egli sempre si sforza di esaltare nella sua musica liederistica e strumentale il valore della musica tedesca di fronte all'esotismo di moda, se esprime con forza la convinzione che l'arte germanica debba contribuire per la sua parte alla rinascita del popolo, ciò prova che, più degli altri politicanti di quel tempo, aveva raccolto tutta l'eredità spirituale del '13; ed in ciò si manifesta già una chiara affinità con il mondo ideologico di Wagner. Ma non è il caso di fermarsi troppo su quelle « malattie infantili » del liberalismo d'allora che non risparmiarono nemmeno Schumann, quali furono il culto per la Polonia e per Napoleone (e però gli dobbiamo i *Due Granatieri*): son cose che entrano nel quadro spirituale del « caro ragazzaccio tedesco », come Wagner denominò Schumann.

Non meno screziato del mondo politico di quegli anni appariva il mondo letterario; anch'esso è di grandissima importanza rispetto a Schumann, per il fatto che nella sua anima artistica il musicista ed il poeta vivevano strettamente congiunti. Egli infatti era rimasto a lungo indeciso a quale delle due arti dedicarsi: e dopo che si fu risolto per la musica, la considerò essenzialmente come « poesia di suoni », come una propaggine della poesia; per lui, lo spirito poetico si rispecchiava nella musica del suo tempo.

È noto che Schumann conobbe a fondo la letteratura, come pochi musicisti tedeschi; ora le sue preferenze in questo campo sono sommamente caratteristiche e corrispondono quasi esattamente alla sua posizione rispetto alla vita politica. Egli cominciò con Schiller. Goethe gli si rivelò soltanto alle soglie della virilità; vennero poi i Romantici, e soprattutto Jean Paul e Rückert, più tardi Heine, Eichendorff, Tieck, Immermann col quale egli aveva di comune l'universalità della cultura letteraria; e sul finire della vita fu dominato dall'in-

flusso del grande Hebbel; per contro depone eloquentemente in favore della sua nobiltà morale e della netta visione del momento, l'aver egli schivato la torbida corrente della « Giovane Germania », che, rovesciatasi dopo il 1835 sulla letteratura tedesca, trascinò con sè per un certo tempo perfino Riccardo Wagner. Come ad Immermann ed a Tieck, anche a Schumann ripugnava l'affettato radicalismo di questa scuola ed il tono altezzoso col quale pretendeva sbrigarsi di tutti gli ideali letterari; il solo vantaggio ch'egli ne ritrasse fu lo studio del poeta preferito dalla scuola, cioè di Guglielmo Heinse, il quale gli giovò poi anche in quanto esteta.

La sua indipendenza spirituale appare in luce tanto più chiara se si riflette che Lipsia era appunto il luogo di riunione di questi letterati chiamati a raccolta specialmente da Laube sotto le ali della « Gazzetta del mondo elegante » (*Zeitung für die elegante Welt*). Ma in un'altra direzione Schumann seguiva a vele spiegate le correnti letterarie del suo tempo: nella illimitata venerazione per Jean Paul, il cui beato romanticismo sentimentale, nei primi anni di pace tornato in luce dall'ombra in cui l'aveva confinato la desolazione della guerra, ricompariva portato dalla corrente di un nuovo sentimentalismo, esprimentesi in un visibilio di novelle e di romanzi. Di tale corrente la Sassonia fu il principale sbocco; nelle sedute dei « Thè dei Poeti » a Dresda, la voga si mantenne a lungo e con successo, e si manifestò in forma sublimata nel giovanile periodo « gianpaolizzante » di Schumann. Bisogna però dire che con gli anni la sua ebbrezza andò notevolmente dileguando; e infine l'ardente ammiratore di Hebbel venerò in Jean Paul soltanto un amore di gioventù, ma non gli fu dato di dissimularne le tracce nella propria arte. L'esaltazione sentimentale di marca schiettamente romantica, contro la quale Immermann combatteva accanitamente, gli rimase connaturata fino alla fine; ed è sintomatico che per ciò non riescisse a stringere rapporti veramente intimi con alcuno dei poeti svevi del tempo, avversi a qualsiasi tendenza sentimentale, soprattutto Uhland e Möricke; una eccezione sola egli fece per il mistico della scuola, cioè per A. Giustino Kerner.

Ben presto la natura poetico-musicale di Schumann riconobbe che la musica del suo tempo doveva affrontare problemi analoghi a quelli della letteratura; anche per la musica si trattava anzitutto di trarre in luce le pepite d'oro dalle scorie di un'arte di volgare divertimento, e noi sappiamo quel che egli fece in questo senso per Bach, e specialmente per Beethoven, Schubert e Chopin. Ma i suoi

moniti non si rivolgono soltanto all'arte in sè, ma a tutta la vita musicale tedesca; egli conosce e combatte i difetti dei musicisti del suo tempo; nelle sue critiche egli li costringe a riflettere sulle basi fondamentali dell'arte, si scaglia contro la sempre maggiore trascuratezza della cultura generale e consiglia di formare una società di tutti i musicisti; idee queste che ricompariranno più tardi nei suoi successori neo-tedeschi.

Anche nella sua attività individuale Schumann non si contenta di sviluppare la ricchezza ereditaria; se egli nella sua rivista scende in campo per « la gioventù e per il movimento in arte », per la « musica dell'avvenire », se talora esprime con libertà il presentimento istintivo che la musica del suo tempo sia appena agli inizi, ciò dimostra chiaramente che il suo volto artistico guarda all'avvenire non meno che al passato. Erra dunque chi consideri Schumann un conservatore; piuttosto, fra tutti i romantici, egli è quello che vede con soddisfazione avvicinarsi il tempo della guerra per la musica tedesca, pur non avendo ben chiara visione del risultato finale; anzi egli, per primo, fece rullare il tamburo d'allarme, e scosse i suoi contemporanei dal beato torpore.

Come in letteratura, così in musica la Restaurazione aveva cagionato un certo esaurimento che si manifestava, come sempre, nel predominio dell'elemento esteriore sull'interiore, nel culto della forma a danno del contenuto, nel lusso decorativo a detrimento della linea fondamentale. La smania delle sensazioni, la ricerca del brillante, per cui ogni questione artistica si risolveva in virtuosismo, non erano meno gravi di conseguenze sui musicisti di allora che sui poeti della « Giovane Germania »; anche quelli rivolgevano gli sguardi a Parigi come alla capitale del nuovo gusto venuto in voga. Schumann stesso fu tentato di seguire l'andazzo comune e diventare un virtuoso; ma a farlo tornare subito indietro da una risoluzione presa con l'impulsività della giovinezza concorsero sia il progresso interiore, sia la necessità esterna; ed invero, ad un artista, per il quale la musica era la voce immediata del cuore, doveva apparire spregevole, anzi incomprensibile, il culto dell'elemento sensuale, tanto più se esso, come Schumann, grazie all'innato senso storico e alla cultura universale, era in grado di scoprire la dipendenza ideale di queste aberrazioni del gusto dal difetto di cultura dei musicisti del tempo. Di qui una cordiale antipatia per tutto ciò che veniva da Parigi e dall'Italia, in stretta relazione con l'altissimo concetto del valore dell'arte tedesca; tale odio per la musica « vuota » lo portò

anche a pregiare la fantasia ben sopra la ragione ordinatrice, del che si trovano chiare tracce specialmente nelle opere giovanili. Del resto, Schumann era anche in ciò un vero figlio del suo tempo: i poeti romantici miravano appunto ad aprir la via alla fantasia, sgombrandola dalle regole della correttezza, per ottenerne un'arte spontanea, libera e rampollante dal profondo del cuore.

Non c'è da meravigliarsi che quella musica pianistica desse ombra ai critici, i quali non vi trovavano esplicita adesione alla tecnica di alcuna scuola determinata e nemmeno concessioni al culto decorativo imperante. Eppure Schumann non disprezzava punto gli ornamenti, ma li considerava null'altro che mezzi per raggiungere uno scopo: la virtuosità senza contenuto poetico era per lui la negazione dell'arte stessa. E perciò andava a cercare altrove i suoi modelli: in Beethoven, specie nell'ultimo, il cui soggettivismo assoluto egli sentiva affine a sè; in Schubert, la cui arte ingenua lo commoveva fin nelle intime fibre; ed anche in Bach, che esaltava in lui potentemente lo spirito mistico, soprattutto nel senso rappresentato da Cherubini e da Weber. Questo nuovo simbolismo dei suoni, espressione propria del mondo sentimentale romantico, fu introdotto da Schumann per primo nella letteratura pianistica, e non solo introdotto ma reso ampiamente dominante, preparandone il trionfo definitivo nella musica tedesca. Come la maggior parte dei poeti romantici, egli aveva nel sangue l'inclinazione al simbolismo ed alla mistica, rivelantisi perfino nelle esagerazioni fantastiche; se i poeti si ravvolgono nel mistero delle allusioni intelligibili solo agli iniziati, non è difficile trovare uno stato d'animo parallelo nelle opere pianistiche di Schumann.

È noto altresì che la musica pianistica di Schumann tradisce una spiccata tendenza programmatica, sebbene in questo egli non creasse nulla di essenzialmente nuovo; ma, date le strette affinità fra questo genere e la musica vocale, il suo trapasso nel campo del *Lied*, nel 1840, non fu poi così straordinario come doveva parere a lui stesso. Dal punto di vista storico il passaggio fu tanto più ricco di conseguenze. In verità Schumann non soltanto provocò una nuova fioritura dello stile del *Lied*, riconquistando a questo genere eminentemente nazionale una posizione dominante, ma ridiede alla Sassonia l'antica egemonia, in questo campo, rapitale già da lungo tempo dai berlinesi. E non tanto vi riuscì per l'universalità del suo mondo sentimentale (nel che Schubert è assai superiore), quanto per la combinazione, affatto nuova e geniale per il tempo, di voci e di stru-

menti, con un'efficacia insospettata prima di lui: sì che i liederisti fino ai giorni nostri dipendono dal suo esempio.

Un'arditezza ancor maggiore fu quella di iniziare con la *Peri* la creazione di un nuovo genere, cioè dell'oratorio profano; il rimprovero giustificato che taluno volle fare a simil genere, e cioè che manchino a esso le forti radici culturali dell'antico oratorio biblico, forse venne in mente allo stesso Schumann; come dimostrano sia una gran parte della *Peri*, sia gli abbozzi per l'oratorio *Lutero*, egli cercò di evitare quel rimprovero con la semplicità e la popolarità dell'espressione. Quivi appunto è uno dei più solidi motivi della sua forza. Proprio come in Bach, anche in Schumann vi era un fondo di sentimenti infantili, che si rivelava non solo nella compiaciuta stesura di composizioni per la gioventù, ma soprattutto nella spontaneità giovanile del suo accento, nella sana predilezione per tutto ciò che è semplice e naturale. Pur in mezzo alle più buffe storielle che talora ci mette davanti, dietro ai ghiribizzi indiavolati, si intravede un sentimento puro e forte, che nulla odia più dell'artificio e dell'ipocrisia. In ciò risiede l'importanza particolare della sua musica d'orchestra, e non nello spirito « romantico » in generale, che già prima di lui era familiare alla sinfonia dei paesi germanici del nord.

HERMANN ABERT.

Mendelssohn.

Donde procedeva l'arte di Mendelssohn, e che cosa è divenuta? Quali maestri formarono la sua anima e quali discepoli ne sono stati ispirati?

Genio originale e nuovo, Mendelssohn è nello stesso tempo un genio conservatore e classico. Come i saggi esaltati dalla Bibbia che gli era cara, *ambulat in lege Domini.* Egli si muove, avanza nella legge, non vi si rinchiude. Si comprende perchè gli inglesi lo abbiano amato. Gounod diceva volentieri agli artisti: « Mai limiti, ma sempre basi ». Mendelsshon ha allargato i limiti e non ha abbandonato le basi, e soprattutto non le ha sconvolte. Il fondamento più largo e più sicuro sul quale una parte della sua opera s'appoggia e s'eleva è l'opera di colui che egli designava « il vecchio della montagna », Giovanni Sebastiano Bach; là affondano le radici e ne sorge un tronco che doveva portare fiori nuovi. Mendelssohn ebbe intelligenza e forse amore per Beethoven, così come per Bach. Fra i pianisti fu uno dei primi a inserire nei suoi programmi concerti di

Beethoven (in sol maggiore e in mi bemolle), e anche le ultime sonate contemporanee della sua giovinezza. Interprete adolescente di questi supremi capolavori, musicista e virtuoso quale egli era, nulla vi trovò di oscuro o soltanto di difficile. Immediatamente se ne rese padrone, con lo spirito e con l'esecuzione. Pertanto nulla o quasi nulla di Beethoven è passato in lui: nè la forma, nè il fondo, nè l'idea e lo sviluppo di essa, nè l'ideale, questo modo grandioso, eroico dell'essere, al quale si riferisce ogni sentimento, tutta la passione di Beethoven, la sua gioia come il suo dolore.

Nell'opera di Mendelssohn, almeno in alcune pagine della sua opera, in questa o quella melodia, e specialmente nel punto in cui essa cade e muore si vedrebbe piuttosto riflesso il sospiro tenero e malinconico di Mozart. Le tre fate o come dice il testo tedesco le tre « dame » della *Zauberflöte* sembrano un poco le sorelle maggiori di Titania, e nelle ultime battute dello scherzo, nell'accompagnamento del duetto del *Sogno* è anche un « flauto magico » quello che sospira.

Di un altro compositore porta il segno la musica di Mendelssohn, e parlo soprattutto della sua musica pianistica: del compositore del *Moto perpetuo* e del *Concertstück.* Nei concerti di Mendelssohn, nei suoi capricci con o senza orchestra, insomma nei suoi pezzi di fantasia vi è un genere di virtuosità pianistica, una sovrabbondanza di note e perfino certi passaggi che Weber ha scritto per primo. Si può anche trovare qualche relazione fra la musica di *Oberon* e quella del *Sogno*, ma in questo caso particolare sembra che Mendelssohn si incontri con Weber, molto più che non proceda da lui. Sento che l'ultima frase, molto rallentata, un poco stentata, dell'*ouverture* del *Sogno d'una notte d'estate* rassomiglia nel movimento, nel ritmo, e anche nota per nota, alla famosa barcarola di *Oberon*, ma non bisogna dimenticare che questa *ouverture* data dall'estate del 1826 e che *Oberon* era stato rappresentato a Londra nella primavera dello stesso anno, appena due mesi prima della morte di Weber. È poco verosimile che Mendelssohn abbia tanto presto conosciuto in Germania l'opera del suo illustre compatriota. Si risponderà ricordando che l'insieme della partitura del *Sogno* è posteriore d'una quindicina d'anni all'*ouverture*, e che, per conseguenza, *Oberon* ha potuto ispirarla. Replicheremo che la partitura del *Sogno* si rifà con una fedeltà singolare e veramente ammirevole a quella stessa *ouverture*, e soltanto a quella, che vi era contenuta potenzialmente, e che da quella è derivata. Come dunque spiegare una tale coincidenza tematica?

Se alcune pagine di Mendelssohn evocano un ricordo di Weber, un sospetto di Mozart, il Mendelssohn religioso si è invece formato qualche volta alla scuola di Händel e sempre a quella di Bach. Egli scriveva a Edouard Devrient: « Se le mie composizioni hanno qualche rassomiglianza con quelle di Sebastiano Bach, io non ne posso nulla, poichè le ho scritte rigo per rigo sotto la mia impressione del momento, e se le parole mi hanno impressionato così come impressionarono il vecchio Bach, non devo che esserne contentissimo; tu non crederai, spero, che io copii le sue forme senza mettervi nulla dentro. Un così vano lavoro mi repugnerebbe tanto che io non potrei finire neppure un pezzo; le forme più classiche, anche le più scolastiche, infatti, non furono mai rifatte, diciamo così, a freddo. Sempre il compositore di *Paulus* e di *Elia* introdusse qualche cosa di personale e di nuovo ».

A chi trasmise Mendelssohn il suo elemento originale, che riassume poi l'artista istesso? Dove troveremo la sua influenza?

Innanzi tutto, Schumann; questi differisce da Mendelssohn in più d'un punto e spesso lo supera, ma deve a lui almeno il germe del suo romanticismo e del suo ardente lirismo. Alcune opere (assai rare) di Mendelssohn, come il primo allegro dei suoi due trii per pianoforte e archi, come una mezza dozzina dei suoi *Lieder* o delle sue *Romanze senza parole*, annunziano o preparano il pensiero di Schumann e la sua passione. Il maestro di Zwickau eliminerà i residui della tradizione e del classicismo. Il turbamento che aveva sfiorato Mendelssohn lo agiterà dal capo ai piedi. L'inquietudine dell'uno diventerà nell'altro una costante angoscia che lo getterà talvolta quasi nello smarrimento e nel furore. Mendelssohn toccò con la sua mano delicata e fresca certe corde, che sotto la mano febbrile e frenetica di Schumann si sarebbero forse spezzate.

Si sa che Mendelssohn fu odiato da Wagner, ma non gli fu estraneo. E dove prese Wagner la melodia mirabilmente grave, nobile e melanconica che costituisce il fondo o la trama del dialogo fra Brunnhilde e Siegmund al secondo atto della *Walkyrie*, se non nelle prime battute della sinfonia « scozzese »? E il Reno tedesco, dove Wagner aveva già creduto di vederlo o di udirlo scorrere se non nell'*ouverture* di *Mélusine*? Un certo episodio del *Lobgesang*, in cui la mistica scolta annunzia l'avvicinarsi della luce, ricorda il saluto di Kurwenal al naviglio che riporta Isolda a Tristano. Colpisce l'analogia fra i due movimenti drammatici, fra alcuni particolari dell'armonia o della modulazione; eguale l'ardore, affine l'en-

tusiasmo. Ciò prova che Wagner non fu soltanto ingiusto verso Mendelssohn, ma anche ingrato.

Noi francesi saremo più equi, più riconoscenti. Almeno due fra i nostri, e non dei minori, gli devono qualche cosa. Allo stile religioso o sacro, ma soprattutto alla maniera pittoresca o descrittiva di Saint-Saëns, Mendelssohn forse non è completamente estraneo. Ascoltando la *Danse macabre*, capita di pensare allo scherzo del *Sogno*. E il confronto potrebbe continuare sia per la musica per il pianoforte solo, come per quella per orchestra e pianoforte. Infatti nello scherzo per due pianoforti o nel *Wedding-Cake* sarebbe facile ritrovare, sotto forme più moderne e indubbiamente più raffinate di quelle mendelssohniane, lo stesso brio, la stessa eleganza e la stessa volubilità.

Infine Gounod. Gounod più di ogni altro ha subìto l'influenza o il fascino mendelssohniano. Derivò da Mendelssohn quella « lunghezza di grazia » che caratterizza il corso e soprattutto la cadenza della sua melodia. Facilissima sarebbe la scelta di periodi musicali di Gounod che si sviluppino e compiano alla maniera di Mendelssohn. E si vedrebbe pure che, oltre allo svolgimento e alla cadenza della frase, anche la ripetizione o la riproduzione farebbe ricordare Mendelssohn. Frequente è l'affinità melodica, armonica, ritmica fra Mendelssohn e il Gounod profano, ma più col Gounod religioso. Potrei citare venti esempi di rassomiglianze che vanno fino alla identità. *Gallia*, la patriottica elegia, è talvolta un'eco dei teneri rimproveri che il musicista di *Elia* rivolgeva a Gerusalemme. Se apriamo la partitura di *Elia* e quella di *Paulus*, vedremo fluire la « sorgente deliziosa » di pietà e d'amore alla quale verrà sovente a dissetarsi il compositore di *Rédemption* e di *Mors et Vita*. Sotto alcuni versi di *Athalie* (*D'un cœur qui t'aime*) Gounod e Mendelssohn hanno scritto l'uno un duetto, l'altro un terzetto ed entrambi press'a poco lo stesso cantico. Il preludio orchestrale che precede la *Val d'Enfer* in *Mireille* ricorda molto da vicino lo Scherzo per pianoforte di Mendelssohn (in fa diesis minore). Infine se Margherita sognante appare per la prima volta al vecchio Faust proprio sui primi accordi e sugli ultimi dell'*ouverture* al *Sogno d'una notte d'estate*, si deve ammettere, e Gounod non se ne avrebbe a male, che l'influenza di Mendelssohn è uno degli elementi che il genio tedesco ha fornito al genio del musicista francese.

Dove collocheremo il musicista tedesco? Nella regione delle idee chiare e fini, dei sentimenti e delle sensazioni delicate, delle passioni temperate. Raramente egli disse cose sublimi, talvolta ne ha dette

di alte e nobili, assai spesso di squisite. Ma poichè non parlò mai oscuramente, e, peggio, inintelligibilmente, si vorrebbe oggi disdegnarlo.

CAMILLE BELLAIGUE.

La personalità di Liszt.

A nessuno, sia pure il più disinvolto dilettante, può sfuggire la distinzione fra il romanticismo di Liszt e quello di Schumann, manifestazioni di una medesima generazione; a riunirli entrambi nel vago concetto di « romanticismo », si corre il rischio di considerare sotto un unico punto di vista due individualità ben distinte, valutandole con una misura che non può essere la medesima. Pur avendo strette relazioni con i maestri tedeschi, Liszt appartiene spiritualmente al romanticismo francese; da questo la sua personalità artistica riceve l'impronta e la direzione, e soprattutto la teoria della libertà e soggettività della forma e dell'emancipazione dai classici.

Conosciuta un'opera rivoluzionaria come la *Sinfonia fantastica* di Berlioz (1829), egli fu conquistato dall'idea della libertà. Anche in Germania la « libertà » rappresentava allora la più attuale soluzione artistica, ma la visione ne era troppo limitata, e il movimento non poteva trapassare oltre i circoli degli artisti; in Francia per contro essa rappresentava una reazione di fronte alle commozioni politiche del paese, ed assumeva un corso molto più turbinoso, nella natura e nelle manifestazioni. Liszt medesimo ci ha descritto come la « febbre romantica », fondendo gli elementi inglesi e tedeschi col temperamento gallico, invadesse la Francia del tempo ed assoggettasse al suo demone le teste migliori. Tutte le manifestazioni di questo romanticismo francese erano rumorose, isolate, stridenti, mosse da passioni assai più violenti di quelle proprie del movimento tedesco; e poichè le loro radici si spingevano profondamente nel carattere nazionale francese plasmato dal XVIII secolo, non è strano se le creazioni artistiche uscite da un ambiente storico tanto speciale (e perciò molte anche di Liszt) presentino una forte resistenza alle influenze straniere, segnatamente tedesche.

Nel romanticismo tedesco, la religione, in quanto tale, non ha funzione primaria; in Germania non vi era uno Chateaubriand, nè un Lamennais e nemmeno un Saint-Simon che potessero agire decisivamente sui musicisti: il protestantesimo tedesco era nemico del-

l'arte. L'opera di Spohr, di Weber, di Hoffmann, di Marschner, di Mendelssohn o di Schumann si può spiegare per la massima parte senza ricorrere alle correnti religiose contemporanee, anzi è proprio agli antipodi dei pallidi movimenti di risveglio. In Francia era ben diverso: all'ateismo, al deismo ed al paganesimo del secolo XVIII si contrapponeva un panteismo ardente e nemico dei dogmi, che nella vita pratica si concretava in affermazioni di amicizia, di amore del prossimo, di filantropismo in generale, preparate dal *Génie du Christianisme* di Chateaubriand. Una grande ondata di religiosità dilagava per la Francia. Questa religiosità affondava le sue radici piuttosto nella poesia che nel bisogno di spiegare le cose supreme; le sue manifestazioni artistiche, pur non scevre di misticismo e di simbolismo, si ricollegavano soprattutto con un risveglio di osservazione della natura. Dio veniva concepito essenzialmente visibile nella natura e nelle sue meraviglie; Dio si manifestava all'uomo sui monti, sul mare, sui pascoli solitari dell'Alpi; quivi l'uomo sentiva dolorosamente come la vita ricalcitri e resista continuamente alla completa e serena dedizione al Tutto, all'Assoluto; e dalla coscienza delle resistenze sorgeva la tristezza, la melanconia, la noia. Bernardin de Saint-Pierre, discepolo di Rousseau, ne' suoi *Studi sulla Natura* aveva abdicato al razionalismo per questa fantasticheria religiosa, ed intanto Lamennais cercava di rimettere in luce il valore universale del cattolicismo. Il pubblico li leggeva entrambi avidamente, e più ancora leggeva i poeti che sapevano dare una espressione personale a questa nobile e pura contemplazione: Chateaubriand (*Atala, René*), Sainte-Beuve (*Consolations*), Lamartine (*Méditations, Harmonies*), Senancourt (*Obermann*), George Sand (*Lettres d'un voyageur*). Una sensibilità ed una melanconia spinte fino alla morbosità, unita ad un'ardente devozione lacerava le anime di questi uomini ed impediva loro di raccapezzarsi nella vita d'ogni giorno senza urti e senza dolore. In Francia era ancora diffuso lo stato d'animo già superato in Germania fin dal tempo del *Werther* goethiano; e così, per la generazione dal 1800 al 1840, l'eroe *René* rappresentò il corrispondente francese del Werther tedesco.

Travolto da questa corrente, Liszt non resistette. E poichè, Dio e la Natura apparivano ai romantici francesi una cosa sola, l'attività religiosa comprese in sè anche il bisogno di rivolgersi alla Natura con devota osservazione. Questo senso romantico della natura contribuì notevolmente alla formazione spirituale di Liszt, sì che egli sta con Mendelssohn, Berlioz e Wagner tra i poeti romantici della natura.

Attento, fin da principio, ai fenomeni naturali, sempre rimase, come artista, in comunicazione immediata con essi, e ciò in duplice senso: in quanto specchio ed antitesi della vita umana, ed in quanto fonte universale di impareggiabili esperienze spirituali. Egli aderì subito a quella concezione antica, ma allora in piena riviviscenza, di un'armonia cosmico-panica del Tutto, quale Victor Hugo l'aveva concentrata in un verso celebre: *La musique est dans tout, un hymne sort du monde*, e così pure Lamartine: *Une âme mélodieuse anime tout l'univers: chaque être a son harmonie, chaque élément ses concerts*, ed anche: *Tout est chant dans la nature, parce que tout est voix.* Liszt era rimasto profondamente impressionato da questi pensieri, come appare da molti suoi scritti, e ne aveva tratto l'ispirazione per le più belle ed importanti sue opere musicali. Egli non coglieva queste frasi come semplice simbolo poetico (a quel modo che Schumann aveva scelto per motto della sua *Fantasia* in do magg. una espressione analoga di Fr. Schlegel), ma le riviveva nei suoi pellegrinaggi di virtuoso come una rivelazione personale sempre nuova; era una specie di perdimento nella natura, parte fantastico, parte estatico, quello stesso che in Rousseau diventava *ravissement* e *volupté*, ma dal romanticismo purgato di ogni preoccupazione razionalistica, e divenuto perciò creativo. La natura non era più soltanto la parola d'ordine, ma un'esperienza intima: « I monti, le onde e i venti non sono forse una parte di me, come io di essi? Io non vivo in me, io sono una parte del Tutto ». (È un pensiero del *Childe Harold* posto per motto alle *Cloches de Genève).* È bensì vero che proprio il poema sonoro di Liszt doveva esaltare questo mito della natura, ispirandosi ad una poesia di Hugo: *Ce qu'on entend sur la montagne*, in un senso razionalistico; ma già il semplice fatto di averlo composto, e precisamente quale primissimo lavoro sinfonico, conferisce al poema quasi il valore di una professione di fede.

La coscienza dell'intima comunione con la natura, fonte di gioia o di dolore, non abbandonò mai Liszt; tornava ad abbeverarsene, anche senza riflessioni filosofiche, traendone argomenti per quadri sentimentali, quadri di vita artisticamente espressa. Nella sua più tarda produzione però, la natura, in quanto mondo fenomenico, ebbe una funzione specifica solo in determinati punti, come negli *Ideali,* nei *Preludi*, nella parte paradisiaca della *Sinfonia dantesca.* Più Liszt progrediva nel suo sviluppo, più vigorosamente imponeva a se stesso il problema dell'espressione dei caratteri umani. Il suo spirito, sempre meditatamente filosofico, nutrito dalla letteratura di tutti i tempi e di

tutti i popoli, cercava instancabilmente nuovi argomenti di ispirazione; così egli partecipava al processo che, più o meno, dominò tutto il romanticismo musicale: cioè la sempre più vasta inserzione della letteratura nella creazione musicale. Pertanto non bisogna dare a questo processo un angusto valore; lo scopo dei romantici essendo quello di accostarsi alla vita da un lato nuovo, essi dovevano risalire a quelle fonti che rispecchiano la vita nella sua forma più sublime ed elevata; e queste fonti non potevano essere che quelle dei grandi caratteri della letteratura universale. Liszt medesimo si è espresso a questo proposito così: « Su i capolavori della musica agiscono i capolavori della letteratura »; e questa è una conseguenza inevitabile « della sensibilità moderna e della sua comunione con la poesia ».

Che questa idea sia giusta non può esservi dubbio; tuttavia ne deriva una difficoltà: l'efficacia di un'opera musicale appoggiata ad una impalcatura letteraria dipenderà naturalmente dalla anteriore conoscenza di questa impalcatura medesima; in altre parole, il compositore volontariamente affronta il pericolo di riescire limitatamente efficace. Non sempre Liszt riuscì a sfuggire a tale pericolo: quale discepolo spirituale del romanticismo francese, egli non seppe sempre affrancarsi dalla limitatezza del suo quadro umano, anzi accettò molti elementi che per contenuto e per forma corrispondevano soltanto a quella temporanea posizione spirituale. A lui, a tanti altri, apparivano artisticamente degni soltanto quei caratteri di eccezione in cui il dissidio fra l'individuo ed il mondo ambiente si esternava in tragici conflitti: il *Caino* ed il *Manfredo* di Byron, i *Dziady* di Mickiewicz, e le figure come Faust, Renato, Obermann, la Lelia della Sand, che per lui rappresentavano tipi immortali. Egli sognava la « moderna epopea » e « l'epos romantico » in musica, mediante i quali così l'opera come l'oratorio, e perfino la sinfonia di stampo classico, dovevano rivivere sotto forme nuove e più ricche. Tale scopo, che si annuncia già nella *Sonata dantesca* (scritta a Bellagio tra il 1837 e il 1838) e nei poemi sinfonici dopo il 1850, ci sembra raggiunto nelle sinfonie *Dante* e *Faust*. Quanto alla importanza storica di queste composizioni ed al loro valore poetico, la questione è conclusa, ormai; non così quanto alla loro efficacia immediata ed alla durata di essa. È certo che Liszt manifestò sempre il più eccelso idealismo, sforzandosi di convertire in universale valore umano il valore etico della sua materia: però solo in pochi casi, e tra questi soprattutto nelle citate sinfonie, vi riuscì completamente. Pur essendo, nell'intimo, tanto tedesco quanto qualsiasi dei grandi di Weimar, non

potè mai svincolarsi del tutto, nemmeno negli anni della maturità, da un certo romanticismo della sensibilità squisitamente gallico. Le tracce della formazione artistica, designata da lui stesso, con un po' di esagerazione, « febbre romantica » del 1830, si possono riconoscere nella temperatura spiritualmente accesa di quei due lavori, nella loro esaltata e costante magniloquenza, nell'ingrandimento delle circostanze più semplici, nell'ostentazione del *pathos* e della sonorità, nella trascendentalità generale della creazione, insomma. Ecco la ragione per cui opere etnicamente tanto elevate svegliarono scarsa eco, in generale. La ripugnanza dimostrata dal gruppo musicale di Brahms e di Joachim non proveniva certamente da misconoscimento delle doti artistiche di Liszt, in quanto compositore, ma dall'impossibilità di comprendere la sua esaltata natura dal punto di vista dell'anima germanica: l'opposizione stava nel modo di concepire il mondo.

Se poi si domandasse come mai l'ungherese Liszt potè tanto assimilarsi la concezione artistica latina, bisognerebbe rispondere condizionatamente; quali che siano state le cause, stabiliamo anzitutto che il suo carattere ungherese rimane ineliminabile: per quanti influssi esteriori vi operassero, la personalità di Liszt si mantenne spiccatamente magiara. Forse bisognerebbe andar più oltre e mettere in causa una remota affinità con gli zingari; non però nel senso che Liszt discendesse propriamente da stirpe zingaresca, giacchè tutto ciò che si conosce dei suoi antenati esclude questa supposizione: egli stesso tuttavia non fece mai mistero della sua intima affinità con lo spirito di questo strano popolo, penetrato nelle latebre dell'anima magiara. La grande opera di Liszt *Sugli Zingari e sulla loro musica* è qualcosa di più di una semplice pubblicazione dettata da simpatia: essa promana dalla comprensione profonda dell'anima e della fatale destinazione di un popolo, quale era data a chi in ultima analisi aveva la stessa natura di quello. Egli paragona la sua vita errante di virtuoso a quella dello zingaro senza patria: « Io mi aggiro per le mille vie e per i mille sentieri del mondo, per le vie ed i sentieri dove essi passarono lungo il corso dei secoli; ripetendo in certo modo, nel giro di pochi anni ed in misura ridotta, il loro destino storico. Anch'io, com'essi, rimasi straniero al popolo dei paesi in cui vissi, come essi io perseguii il mio ideale nel tuffarmi nell'arte, se non nel dissolvermi nella natura ». Familiarizzatosi con gli zingari fin dalla fanciullezza, ne conosceva tutte le lacrime e tutti i sogni, ne intendeva lo straordinario carattere nella vita e nell'arte, e cercava senza posa di spiegarsi ogni dì più quella intima affinità

spirituale; e fino agli ultimi anni inseguì appassionatamente gli avanzi della schietta musica zingaresca, raccolse « odi, ditirambi, elegie, ballate, idilli, ghasele, distici, canti di guerra e canti funebri, canzoni d'amore e di esaltazione bacchica », accarezzando per un certo tempo l'idea di offrire al mondo questo tesoro di folklore in una immensa enciclopedia, quasi come una epopea musicale degli zingari. Non riuscì: eppure alla sua dimestichezza con l'anima di quel popolo dobbiamo una quantità di composizioni originali di tipo zigano-magiaro, divenute ormai classiche, oltre alle numerosissime trascrizioni. Furono precisamente le *12 Rapsodie* quelle che prime resero popolari in Europa le musiche ungheresi. Quanto esse rappresentino dell'anima di Liszt, quanto egli vi infondesse di sè, non è stato ancora abbastanza ricercato; l'elemento decisivo della questione non sta quindi nella semplice esistenza delle opere e nel loro spiccato carattere nazionale, poichè anche a nature ben diverse poteva esser dato di entrare ugualmente in questo spirito, a Brahms come a Volkmann. È capitale invece il fatto che le particolarità dell'arte zingaresca si ritrovino in tutta la personalità di Liszt, particolarità e proprietà che manifestamente dovevano trovarsi in lui fin da principio: per esempio, la spiccata tendenza all'improvvisazione, e non soltanto nel suonare, ma perfino nelle composizioni più elaborate, il cui stile è proprio quello dell'improvvisazione; inoltre quell'abbandonarsi tutto agli impeti del suo temperamento, donde le improvvise antitesi, unite da relazioni assai vaghe oppure violentemente giustapposte; e però anche in pezzi minori e per nulla attinenti all'Ungheria (per es. la *Cappella di Tell*, la *Vallée d'Obermann*) spuntano fuori involontariamente i tipi nazionali di Friska e di Lassu. Anche i frequenti improvvisi monologhi strumentali, prorompenti senza accompagnamento nell'acme di un sentimento, spesso malinconicamente declamati (affatto sconosciuti a Chopin ed a Schumann), sono caratteristicamente zigani. Ad Hans von Bülow, viaggiante nel 1853 in Ungheria, per dar concerti, scriveva: *Étudiez les Zigeuner et appropriez-vous leur énergique accentuation du rhytme. N'oubliez pas non plus les longs points d'orgue, et laissez-vous aller à tous les caprices des fougues, selon l'amertume ou l'exhubérance de votre cœur.*

Sì. « Secondo l'amarezza o l'esuberanza del cuore! ». Le parole *amertume* ed *exhubérance* sulle labbra di Liszt non hanno un significato comune; esse esprimono uno stato d'animo liminare, il necessario membro di congiunzione, nel suo spirito, fra l'anima magiara e quella latina francese.

Non si può render giustizia a Liszt come compositore senza considerare parallelamente la sua vocazione di virtuoso e la relativa mentalità; vi sono tratti della sua produzione musicale che non si possono comprendere se non attraverso la psicologia del virtuoso, anzi di un virtuoso quale lo concepiva la generazione intorno al 1830, ancor tutto circonfuso dalla luce soprannaturale del prodigio. Per Liszt virtuoso, il concetto di *natura* era anche più importante: l'esecutore deve seguir la sua schietta natura, dandosi tale quale egli si sente e si pensa in quel determinato istante. Ora questa esigenza, per un virtuoso del 1830, doveva spingersi fino ad inserire, letteralmente, se stesso non solo nelle proprie composizioni, ma anche nelle altrui, interiormente ed esteriormente. Secondo testimoni degni di fede, la gesticolazione di Liszt nel suonare sembrava lo specchio continuamente mutevole della sua commozione artistica, ed era tanto suggestiva nella naturalezza poetica, che, al dire di Schumann, già nel '39, Liszt non avrebbe mai dovuto suonare dietro le quinte, per nessuna ragione. Tale visibile autosuggestione, questo « espressionismo » in senso vero, non deve affatto considerarsi come difetto di dominio su di sè, e meno che meno « istrionismo »; essa era la reazione di un organismo dalla innervazione sommamente raffinata e dotato di forte sensibilità alle sonorità eccitanti del pianoforte moderno. In misura anche maggiore che per l'ultimo Beethoven, per Hummel e per Weber, il semplice suono del pianoforte stimolava in Liszt la facoltà creatrice: bisogna proprio supporre che innumerevoli sentimenti e moti spirituali sorgessero sotto le sue dita come effetto immediato della sensibilità alle sonorità nuove e potenti. Le qualità sensuali del suono lo inebriavano; egli sapeva mirabilmente valersi della potenza dinamica nelle sue due direzioni: la tenera, alitante appena, nelle brevi e poetiche elegie pianistiche; la grandiosa, tonante nelle ottave doppie della *Sonata dantesca* o dell'*Orage*. Ricordiamo che per la gioventù romantica francese « abbandonarsi *à la vague des passions* » era divenuto la parola d'ordine.

Datosi alla composizione orchestrale, Liszt rimase sempre abbastanza pianista e non sapeva nascondere nello strumentale lo stile coltivato fino ad allora; senza forse averne chiara coscienza, egli trasportò le singolarità del suo giuoco pianistico nel complesso orchestrale, in larga misura e senza dissimularle, ma non sempre con il medesimo felice successo. Ricordiamo le principali parti tematiche degli *Ideali;* che esse siano state concepite al pianoforte e per suggestione dell'effetto del pedale si vede manifestamente, raffrontan-

done senza preconcetti una esecuzione al pianoforte ed una in orchestra: la prima è la più evidente; ad ogni modo lo studio di queste peculiarità pianistiche di stile in Liszt, anche quando compaiono nell'orchestrazione, è quanto di più interessante ci offra la storia musicale del romanticismo. Tanto ricco e personale è il suo linguaggio che si potrebbe redigere tutta una teoria, applicabile a lui solo, delle figure espressive in Liszt, prendendo il termine « figure » nel senso delle « figure poetiche » del tardo stile barocco: in minima parte esse derivano dalle precedenti in uso, per lo più sono invece di carattere affatto personale. Dalla prassi del canto e del violino ai giorni suoi egli derivò atteggiamenti e figurazioni come gruppetti, acciaccature, arresti, sospiri, tempo rubato, cadenze fortemente caricate, oppure quel sentimentale « cercar la nota » dei cantanti, che nella battuta 76 del primo *Sonetto petrarchesco* è così efficace ed eloquente. Noi sentiamo questi particolari come sfogo naturale di una istantanea esaltazione, sebbene alcuni abbiano oggidì perduto la freschezza primitiva a cagione del loro abuso; nei suoi primi anni Liszt li adoperò perfino nelle esecuzioni di capolavori classici, nè li tralasciò completamente più tardi, come Wagner non abbandonò mai i suoi caratteristici gruppetti.

Fra le peculiarità assolutamente personali bisogna comprendere anche i frequenti « quasi recitativi », certe sentimentali transizioni, i cominciamenti abrupti, le corone, le lunghe pause, e soprattutto la spiccata retoricità del suo discorso melodico, di cui in ultima analisi è responsabile la concezione fondamentalmente pianistica ed il conato virtuosistico di far « parlare » lo strumento.

Quanto rimanga ancora da fare nel campo della critica lisztiana, tuttora assai povera, si può intendere ripensando le anticipazioni dell'« impressionismo » in Liszt. Ora, che si tratti soltanto di « anticipazioni » si comprende, dato il predominio delle forme tradizionali in quel tempo, ed in Liszt medesimo; tuttavia è sintomatico il loro contenuto spirituale, la non ancora cosciente affinità interiore con un movimento che si annunziò solo molto più tardi. Questi caratteri sembrano esprimersi nella facoltà, che in nessuno dei contemporanei appare nè tanto sollecita nè tanto spiccata, di concepire e di esprimere musicalmente, nella loro pienezza e nel loro colorito, le reazioni della psiche alle impressioni visive od auditive (quelle, naturalmente, di interesse artistico), in modo che l'uditore sia tratto a riprodurle in sè, magari involontariamente. Nel 1839 Liszt si fermò, nella Pinacoteca di Brera in Milano, davanti allo *Sposalizio*

della Vergine di Raffaello; ne ebbe un'impressione violenta, commovente, trascinante: la materia, la forma, il colore, la composizione, la simmetria, associate forse a concetti storici od altri, produssero nel suo animo una tensione che non trovò altro sfogo se non nella composizione. Ora, se noi abbiamo parlato più avanti di « anticipazioni » impressionistiche, si è per la considerazione che Liszt non sviluppò tutte le possibilità di questa sua nuova direzione spirituale ed artistica. Prendiamo la composizione dianzi citata, scaturita dalla contemplazione dello *Sposalizio* raffaellesco, oppure l'altra composizione analoga, le *Cloches de Genève;* in entrambe troveremo accenni più o meno lunghi e tentativi di genere impressionistico: dapprima l'impressione pienamente si esteriorizza in quanto tale, ed imprime al complesso il suo carattere singolare; in seguito dilegua: dalla freschezza spontanea dell'impressione, il compositore passa sempre più alla riflessione, finchè l'elemento impressionistico si dissolve nel suo preciso contrario, nel drammatico. Ed allora lo *Sposalizio* diventa una scena grandiosa, talora d'intonazione epica, mentre le *Cloches de Genève* si immiseriscono fino alla forma di « Foglio d'album », bello ma frivolo. A Liszt non era ancora dato di isolare l'impressione come stato d'animo e come concetto stilistico, nè di mantenerla fino alla fine immune dall'infiltrazione di elementi affettivi estranei; quando invece nel 1883 scrisse *Les jeux d'eau à la Villa d'Este,* egli aveva molto progredito, e chi si occupasse di lumeggiare questo lato della sua opera potrebbe forse concludere che nella storia dell'impressionismo musicale Liszt ha una posizione in parte preparatoria, in parte anche decisiva, simile a quella dei grandi pittori suoi contemporanei, Edoardo Manet in Francia e James Whistler nei paesi anglo-americani.

Tra le forze nascoste che, associandosi o contrapponendosi, determinano lo sviluppo degli spiriti di elezione, furono considerate, a proposito di Liszt, essenzialmente la religiosa, l'idillica e la eroica. Ne manca una quarta, intorno alla quale gravitò continuamente il suo pensiero e la sua sensibilità: l'erotica; rintracciarla nella personalità di lui, ma non alla maniera del biografo che insegue le relazioni personali di un grande con la femminilità, bensì come farebbe uno psicologo musicale, al quale importa scendere fino alle radici dello stimolo geniale: ecco un còmpito attraente ed elevato. Ma esso non è il nostro; ad ogni modo, anche in questo campo ritroveremmo gli ideali romantici e quel miscuglio di sensibilità antagonistiche, dei quali Liszt cercò invano l'armonia. Una esauriente

analisi riconoscerebbe infine che queste tre forze hanno foggiato in lui una natura che resterà unica nella storia dell'arte. Parla in essa una personalità, che oltre la contingenza dei suoi componenti, ha pieno diritto di essere noverata, in avvenire e per sempre, fra gli esponenti più caratteristici della civiltà musicale europea del secolo XIX.

ARNOLD SCHERING.

I grandi virtuosi del pianoforte e del violino.

La prima istituzione stabile e pubblica di concerti in Germania fu quella fondata nel 1771 dal Compositore Gassmann, la Società dei musicisti viennesi, la quale in quell'anno dette quattro concerti a pagamento. Una pubblica sala di concerti era stata aperta ad Amburgo dieci anni prima.

Considerando lo sviluppo di tali istituzioni in quei decennî si nota che i dilettanti di musica si riunivano avendo pochi ascoltatori, come membri onorari, e che un poco alla volta il numero degli uditori s'accrebbe tanto da rendere possibile l'opportunità e la convenienza del pagamento per l'entrata. Con questo nuovo uso sorse un nuovo valore artistico, il quale doveva adeguarsi alla mentalità del pubblico e, una duplice personalità, quella del dilettante e quella del professionista di musica. Nel chiuso circolo dei musicisti avvenne come una scissione: al gruppo di coloro che praticavano la musica si oppose quello del libero pubblico. Il dilettante fu poi soppiantato dal professionista. L'orchestra della Gewandhaus di Lipsia si fuse nel 1786 con i professionisti; nel 1771 si costituì a Vienna la *Tonküstler Societät,* nel 1813 a Londra la Società Filarmonica. La distinzione dei professionisti dal pubblico determinò la nuova forma della vita musicale. Invece dei saloni della nobiltà e delle camere dei dilettanti furono frequentate le pubbliche sale da concerto. Anche in queste venivano organizzate « serate di musica da camera »; ma tali serate perdettero la loro originale ragion d'essere, che aveva dato loro il nome, e la camera significò senz'altro la sala da concerto. In questo senso si ebbero serate di musica da camera al Gewandhaus nel 1804 e nello stesso anno i concerti del quartetto Schuppanzigh a Vienna e dieci anni dopo quelli del quartetto Baillot a Parigi.

Con tali avvenimenti mutava, anzi andava perduta, l'idea della cultura comune, che s'era sviluppata nella chiesa e nella società aristocratica. Invece della cultura formalmente unitaria dell'aristocrazia dominatrice di tutto, sorse, a traverso la rivoluzione francese e la sua richiesta di libertà e uguaglianza, la cultura borghese. Ciascuno voleva affermare il proprio ideale, la propria individualità, il proprio orientamento. Si ebbe così per la prima volta l'elevazione della personalità come ideale. Ciascuno voleva essere singolarmente ascoltato. E ciò chiaramente risulta dai programmi dei concerti. Questa nuova situazione, quando non era sorretta da reali valori, doveva condurre alla superficialità. Più che la coscienza della vera personalità si ebbe il gusto della differenziazione.

Le cappelle di corte, che erano state centri della cultura musicale nel '700, restarono tali soltanto nel nome, ma nella loro interna struttura furono travolte dal mutamento generale della cultura musicale. Il virtuoso della fine del settecento e del principio dell'ottocento presentava per lo più egli stesso le sue composizioni, riunendo così le persone del compositore e dell'escutore. Il pezzo solistico con orchestra era destinato ad avere la più lieta accoglienza del pubblico. E tanto più forte era il virtuosismo, tanto maggiore era il successo dei pezzi, ai quali l'orchestra si aggiungeva. Questo punto di vista influì fortemente sulla produzione per pianoforte di quel tempo. Il Concerto per pianoforte trovò così il campo più propizio. Nell'aspirazione dei virtuosi ad accrescere l'interesse delle loro esecuzioni con qualcosa di nuovo e di proprio sta la prima cagione dell'immensa produzione nel campo del Concerto per pianoforte nei primi tre decennî dell'Ottocento (1).

---

(1) Coloro che fra il 1800 e il 1830 impressero il loro personale segno alla pianistica furono Hummel e Moscheles, i più caratteristici e festeggiati virtuosi. Fin verso il 1820 si potè considerarli come dimoranti a Vienna, e di casa; essi formavano insieme con Carl Czerny una triade pel pianoforte, press'a poco come i contemporanei Clement, Mayseder e Böhm l'avevano costituita pel violino. Hummel già negli ultimi lustri del XVIII secolo aveva destato entusiasmi in Vienna, ed era un piccolo prodigio. Le più note composizioni di Hummel, di questa prima epoca (precedente la sua chiamata a Stuttgart e a Weimar, dove il suo talento si fece più profondo), furono scritte appunto a Vienna, per esempio *La bella capricciosa*, il *Sestetto*, in re min.

In quel tempo, l'aprile del 1814, C. M. Weber scriveva da Praga al Rochlitz intorno alla maniera di suonare di Hummel: « Il suo giuoco è straordinariamente sicuro, netto, perlato, del tutto simile a quello violinistico di Clement. Ma lo studio veramente profondo della natura dell'istrumento gli è rimasto completamente estraneo ». Il suo giuoco era « la meccanica perfezione della più piatta

Mentre la preoccupazione del solista nel Settecento era stata soltanto quella di farsi ascoltare dalla corte, il virtuoso dei nuovi tempi mirava a propiziarsi il favore della grande massa del pubblico. I luoghi di tale attività artistica erano, per esempio, i pubblici concerti in abbonamento al Gewandhaus, dove dalla seconda metà del settecento in poi il programma consisteva di due parti. La prima

---

maniera », e Hummel era « proprio il rappresentante della maniera viennese ». Un giuoco tanto morbido, perlato, amabile quanto quello di Hummel, e in più applicato a composizioni tanto piacevolmente solide e simpatiche, fece scuola e presto. Ai superficiali pezzi da *salon* del primo tempo seguirono i più maturi frutti di quel virtuoso valoroso e ricco di gusto, il *Settimino*, i *Concerti* in la min. e si min. Specialmente a Vienna, Hummel venne di moda fra tutti gli altri virtuosi e compositori pel pianoforte. Egli seppe sfruttare tale favore. Siccome il violinista Mayseder e il chitarrista Giuliani destavano parimente l'entusiasmo dei viennesi, Hummel si unì ad essi in un ciclo di concerti per sottoscrizione, ciclo che si svolse in un elegantissimo locale privato nell'Haarmarkt. Tali concerti costavano complessivamente, al prezzo di sottoscrizione, un ducato, e furono detti perciò *Dukaten-Concerte*. Ciascuno dei tre concertisti eseguiva uno o due pezzi a solo, ed alla fine si riunivano tutti per un pezzo d'insieme. Uno dei quali fu *La sentinelle*, una romanza francese, *arrangée* da Hummel, e in essa ciascuno istrumento aveva la sua brava variazione. E un altro fu *Der Troubadour*, pure una romanza francese. La moda di tali pezzi crebbe, aggiungendosi agli esecutori un cantante o una cantante. Questi *Ducaten-Concerte* furono continuati nel 1818 da Moscheles, il quale divise con Hummel la dominazione dal 1815 al 1825. L'attività di Moscheles era instancabile; dava concerti proprî, accademie di beneficenza, partecipava alle manifestazioni all'Augarten. Nel 1817 die' concerti col festeggiato chitarrista Mauro Giuliani. Un anno dopo Mayseder si univa con lo stesso Giuliani e con Moscheles per una serie di concerti, nei quali Variazioni e *Potpourris* del violinista avevano grande parte; e anche questa volta riapparvero come numero finale *La partenza del trovatore* e *La sentinella*. Da principio Moscheles cedeva anche ai futili, banali pezzi virtuosistici, e sentì biasimare la superficialità di talune sue composizioni. « Da qualche tempo — scriveva la *Wiener Musik-Zeitung* nel 1813 — ci vengono offerti tanti così detti *Potpourris* che proprio non possiamo più interessarcene ». Nel '15 Moscheles suonò per la prima volta nel Kärntnerthor-Theater le sue famose Variazioni sopra l'*Alexandermarsch*, lo splendido pezzo del suo virtuosismo. Un maturo periodo della sua creazione può esser datato circa il 1823; a esso appartengono i *Concerti* in mi magg., sol min., quello « Patetico » e quello « fantastico », e l'eccellente secondo fascicolo degli *Studi*.

Mentre già Hummel († 1837) sopravviveva all'altissimo splendore del suo successo, Moscheles, già vecchio ma ancora attivo e onorato a Lipsia, era colpito dallo stesso destino. Nel 1827 la *Wiener Musik-Zeitung* scriveva che « l'epoca Moscheles-Mayseder-Giuliani era tramontata ». Friedrich Kalkbrenner, che, giovanissimo, aveva già visitato Vienna nel 1804, e ascoltato Clementi e l'aveva preso a modello, vi ritornò vent'anni dopo, quando le sue composizioni erano già note ai pianisti. Nessun dubbio che il confronto di Kalkbrenner con Moscheles, a Vienna e a Berlino, risultava favorevole a quest'ultimo. Nel decennio 1820-30, come nei precedenti, i concerti dei pianisti nazionali furono assai più numerosi di quelli degli stranieri. Importantissimo dopo Hummel e Moscheles appare Carl Czerny, il quale, iniziata prestissimo l'attività concertistica, si dedicò allo studio delle più diverse composizioni di Beethoven sotto la personale guida del

comprendeva una sinfonia o una *ouverture*, un'aria, un concerto per un istrumento, un quartetto, un coro o un insieme da un'opera, e la seconda parte una *ouverture* o una piccola sinfonia, un'aria, un pezzo da concerto per grande orchestra e un coro con solisti. Il Concerto era dunque come l'elemento mediano di un grande complesso d'insieme (così avveniva nei concerti della *Tonküstler Societät* di

---

Maestro. Schindler gli dà lode per essere stato « l'unico fra i virtuosi viennesi a sollecitare spesso l'audizione di Beethoven ». Più tardi Czerny snaturò le composizioni di Beethoven con fronzoli virtuosistici; come musicista era accurato, corretto, valoroso, ma come compositore e virtuoso non era punto geniale. Già nel periodo più attivo dei suoi pubblici concerti s'era dato volentieri all'insegnamento. E la sua didattica fu subito apprezzata. È noto di quanta utilità sieno i suoi innumerevoli esercizi. Egli potè gloriarsi d'aver insegnato a Liszt, Döhler, Belleville, Kullak e a molti altri famosi virtuosi.

Verso la fine di questo periodo apparvero i segni di una nuova tendenza pianistica e di un inatteso splendore del virtuosismo. Tre giovani dal nome sconosciuto si rivelarono, a Vienna, e presto diffusero in tutta Europa la sovranità della loro arte: Liszt, Thalberg, Chopin.

Una nuova tendenza si faceva strada verso il 1836. E non recava un contributo alla serietà o alla passionalità, ma il pallido splendore d'una nuova maniera di comporre e di suonare, fondamentalmente sensualistica e pure non priva di spiritualità. Innanzi tutto dev'essere nominato Sigmund Thalberg, il padre della nuova scuola pianistica, di cui piacque il carattere « elegantemente romantico ». Una felice sua innovazione fu la disposizione della melodia nella parte mediana, arricchita di passaggi. La personalità del virtuoso veniva decisamente in primo piano. I pezzi di Thalberg, graziosi, eleganti, brillanti, forniti di molte difficoltà, senza potenza nè profondità, ma non senza uno sprazzo di spirito e di estasi, sollevarono una eco enorme. Ebbero sul repertorio dei concerti un'influenza assai maggiore delle composizioni di Liszt. Dovunque si suonava Thalberg, e ogni cosa di Thalberg, mentre soltanto pochi pezzi di Liszt (*Fantasia sulla Lucia, Galop chromatique*, qualche parafrasi di Schubert) venivano scelti dalla schiera dei pianisti.

Passando al violino, lo stato del virtuosismo viennese, dal 1800 al 1830, è caratterizzato da Clement, Schuppanzigh, Mayseder, Böhm. Questi quattro eccellenti violinisti, che quasi ininterrottamente lavorarono a Vienna, e crebbero strettamente legati alla vita musicale della città, dominarono nel loro tempo. I primi due s'erano già affermati negli ultimi anni del secolo decimottavo. Gli altri raggiunsero alta maestria nei primi due decenni dell'Ottocento. Insieme con Mayseder e Böhm è da ricordare Franz Pechatschek.

Fra gli stranieri venuti a Vienna, dove crebbero in onore e fama, furono Battista Polledro, Ludwig Spohr e Pierre Rode.

Polledro, uno fra i migliori violinisti del periodo degli epigoni, apparentemente splendido ma fiacco e sensuale, si presentò per la prima volta nel marzo 1812. La critica celebrò la sua tecnica, che « realmente grande », escludeva tutti i piccoli abbellimenti e perfino lo staccato. Polledro fu il primo, o uno dei primi, ad essere chiamato a ripresentarsi al pubblico dopo il concerto, un onore che fin ad allora era in uso soltanto negli spettacoli teatrali. Nell'estate dello stesso anno diede un concerto di beneficenza insieme con Beethoven.

Subito dopo apparve lo Spohr, e die' nel dicembre 1812 il suo primo concerto, e nel gennaio del '13 il secondo nel piccolo Redoutensaal, davanti a numerosissimo pubblico. Il favorevole giudizio che lo precedeva fu splendidamente

Vienna) oppure come un'interpolazione fra le parti di un oratorio, oppure come un intermezzo a teatro.

Le serate musicali erano pertanto il vero campo di battaglia dei nuovi virtuosi. La concessione di utilizzare le sale da concerto per una serata musicale toccava alle direzioni di concerti e, nelle piccole città, alla rappresentanza dei concerti dei dilettanti. Poichè fino al terzo decennio dell'Ottocento la collaborazione dell'orchestra era desiderata in ogni serata concertistica, il virtuoso doveva, specialmente nelle minori città, sollecitare l'intervento dell'orchestra dei dilettanti. Così orchestra e virtuoso accrescevano l'interesse del pubblico degli abbonati. Si poteva chiedere l'adesione degli amatori di musica inviando loro, a casa, una carta per la sottoscrizione; un artista, che non era in condizione di pagare l'albergo, sceglieva l'espediente della sottoscrizione per evitarsi la spesa, se il concerto non avesse poi avuto luogo; gli artisti di maggior fama erano favoriti dai loro amici, che provvedevano alla sottoscrizione.

Da queste informazioni risulta evidente la dipendenza dell'artista dal favore delle grandi masse. Anche il gusto del pubblico

---

riaffermato a Vienna. « Il signor Spohr — fu scritto dopo il primo concerto — è indubbiamente, per la piacevolezza e la tenerezza, l'usignuolo fra tutti i violinisti d'oggidì. È appena possibile di eseguire un Adagio con maggior tenerezza e con uguali effetti di chiarezza, di legato, e di gustosa sonorità ». Egli fu chiamato dal pubblico due volte, dopo il concerto, l'onore toccato soltanto a Polledro. E Spohr, che aveva fama del miglior compositore fra i violinisti, e del miglior violinista fra i compositori, fece apprezzare anche a Vienna le sue composizioni. Nelle sue memorie egli ammette d'esser stato compreso soprattutto come violinista. Sta di fatto che in quel tempo non aveva ancor raggiunto la sua maturità. Fondatore della scuola di violino tedesca, Spohr non influì pertanto su i violinisti viennesi, fra i quali restò due anni. Invece Mayseder, brillante e piacevole, die' impulso a una nuova tendenza, più virtuosistica. Secondo il rilievo di Wasielewsky, la scuola viennese, confrontata con Spohr, mostra il naturale contrasto fra l'atteggiamento sud-tedesco, più sensuale-esteriore, e quello nord-tedesco, serio, intimo.

Quaranta giorni dopo il secondo concerto di Spohr, giungeva a Vienna, da Parigi, Rode ed esordiva nel gennaio del '13. Spohr giudicò decaduto il famoso francese, che dieci anni prima era stato il suo più alto modello, sembrandogli ora « freddo e manierato ». Egli notava che Rode aveva molto perduto nella sicurezza della tecnica, semplificato i passaggi difficili, e malgrado ciò, appariva timido e incerto. La critica constatava che Rode non aveva completamente soddisfatta l'attesa del pubblico viennese. « Il suo archeggiamento è ampio e potente, forte il suono, perfino troppo forte; gli manca pertanto tutto ciò che elettrizza e affascina i cuori ». Meglio risultava negli adagi, dove tuttavia lo sopravanzava Spohr, vittoriosamente.

Dopo una lunghissima serie di violinisti, venne l'ultimo, e il migliore, Paganini.

Questa nota raccoglie molte notizie dalla *Geschichte des Concertwesen in Wien* di Eduard Hanslick, Vienna, 1869. (*n. d. c.*).

determinava il programma del virtuoso. Se egli si presentava in un pubblico concerto di dilettanti doveva annunciare grandi stregonerie per riempire la sala. E il desiderio di accontentare il gusto del pubblico misto lo induceva a eseguire nella stessa serata una varia serie di pezzi. Perciò leggiamo nelle cronache del tempo: « Le prime esecuzioni concertistiche si distinguono nella forma esteriore, in quanto che, prima, una serata era interamente dedicata a un oratorio, a una sinfonia, eccetera, e oggi un concerto consta di due, tre, quattro fino a cinque parti e ciascuna parte contiene a sua volta parecchi pezzi del tutto diversi ». Si aveva grande preoccupazione di non stancare l'ascoltatore. Ne seguì la consuetudine di eseguire soltanto alcuni tempi di una sinfonia o di un concerto. E anche di ciò troviamo notizia nelle cronache del tempo: « Raramente si ascolta un concerto o una sinfonia, più spesso uno o due tempi, quelli prediletti dal pubblico ».

Ecco per esempio un programma di un concerto dato a Londra nel 1821 da Moscheles:

1ª parte: 1, *Ouverture* della *Clemenza di Tito* di Mozart; 2, Aria ... di Mozart; 3, *Gran Concerto* (manoscritto) *per pianoforte,* del concertista; 4, Terzetto di Rossini; 5, Scena ed aria di Rossini; 6, Fantasia per violino; 7, Aria; 8, ...

2ª parte: 1, *Adagio e variazioni* di Moscheles sulla sonata *Clair de la lune;* 2, Duetto di Rossini; 3, Scena ed aria di Beethoven; 4, Fantasia estemporanea sul pianoforte, di Moscheles; 5, *Ouverture* al *Prometeo* di Beethoven.

Un *record* fu raggiunto da un concerto a Londra, nel quale furono eseguiti non meno di trentasei pezzi diversi.

Dal desiderio del virtuoso di ottenere soprattutto il successo dalla massa derivava l'intima struttura del pezzo da eseguire. Si ebbe perciò un nuovo stile, uno stile da concerto, cioè lo stile virtuosistico. Il concetto del « brillante » divenne fondamentale. L'opera era creata per l'uso personale del concertista. Ciascun pianista dava sfogo alla sua propria tecnica e quindi la musica era improntata al suo particolare virtuosismo. Ne conseguiva la predilezione di certe forme che consentivano l'attuazione di una determinata tecnica. A ciò è da attribuire l'innumerevole produzione di Concerti per pianoforte nei primi tre decennî dell'Ottocento. Ma poichè tale Concerto possedeva attraverso i temi e i tempi una determinata struttura, quell'epoca fu favorevole alle libere forme concertistiche, cioè al rondò, alle variazioni, alla fantasia, al *potpourri* per orchestra.

Si trattava, in fondo, salvo eccezioni, di una serie di esercizi di digitazione, alternati da un paio di frammenti melodici e disposti in un certo modo. Quale dei cento e mille *Konzertstücke* ebbe carattere e intima significazione? Il compositore aveva una sola preoccupazione: affermare la sua personale destrezza. Eppure il concertista avrebbe trovato nei concerti per pianoforte di Mozart e di Beethoven occasioni più numerose che nelle centinaia di difficilissimi concerti virtuosistici.

Il confronto del programma di un concerto solistico con quello di uno alla Gewandhaus è caratteristico. Alla Gewandhaus i numeri solistici erano la parte di un tutto, mentre i programmi dei virtuosi erano una serie di pezzi sensazionali. E l'ultimo pezzo era non d'insieme, come alla Gewandhaus, ma senza accompagnamento orchestrale, per esempio o una fantasia (ne fecero fra gli altri Dussek, Hummel, Moscheles, Kreutzer, Ries), oppure un capriccio, variazioni, un rondò. L'ultimo saluto al pubblico doveva dar occasione al solista di provare tutta la sua valentia nel brillante. B. Marx descrive così una *Fantasia* di Hummel: « Essa consiste di un'introduzione, cinque temi, dei quali uno semplicemente esposto, un altro con sette o otto variazioni, e gli altri tre con molteplici modulazioni, ora nel basso, ora nella voce mediana, ora nell'acuto; per ultimo il finale del primo atto del *Don Giovanni*. Prima della chiusa era desiderato un fugato, per mostrare la valentia contrappuntistica ». Così il Concerto per pianoforte, come forma musicale, perdette l'autonoma importanza che aveva ottenuto con Beethoven. Nella forma svanì ogni rigore. Si comprende perciò che Kramer in un concerto dato a Londra potè suonare « il primo tempo e l'andante di un suo proprio concerto in do minore, seguiti da un pezzo di Mozart nella stessa tonalità ». Moscheles nel citato concerto londinese del 1821 sostituì all'ultimo tempo di un concerto quello di un'altra opera. L'orchestra ebbe una parte sempre più secondaria. Parecchi concerti recano l'annotazione: « Con accompagnamento *ad libitum* », oppure: « Si può eseguire questo concerto anche sul solo pianoforte ».

ISABELLA AMSTER.

Riccardo Wagner.

Il Wagnerismo è determinato da una formula che sta alla base di tutto un sistema di filosofia dell'arte, nuovo nelle diverse conseguenze che riguardano la forma del suo ideale e nell'impiego dei componenti delle arti atte a manifestarlo. La musica è un mezzo

dell'espressione, il fine è il dramma (1). Questa filosofia non esiste come tale senza una direzione preparata da una speculazione generale del mondo, la quale è preesistente nell'uomo e nell'artista ed ha una base psicologica propria che si può dire neuromantica, perchè su di essa non si erige che l'edificio di una riflessione romantica modificata. S'intende bene che la cognizione di ciò che è spirito speculativo germanico e riguarda la lingua, la poesia, l'ambiente ed i costumi speciali è indispensabile per comprendere l'opera di Wagner e i fondamenti del Wagnerismo, che è nordico, vale a dire, per facoltà speculative e produttive, per tratti comuni e distintivi, opposto alle tendenze dei Latini. Riccardo Wagner, fosse anche solo da considerarsi come artista, il che è unilaterale specialmente pel critico, quindi erroneo, nell'ambiente intellettuale, morale, politico in cui visse e produsse non ha potuto trattenersi dal documentare l'opera sua di una propria speculazione, la quale trae naturalmente seco controversie di ogni specie e che, presto o tardi, toccano ogni movimento nei prodotti di una stessa civiltà e delle contigue ancora. Il Wagnerismo ha troppi rapporti colla vita, colla morale, colla religione, colla società, perchè la sua concezione e la sua mole artistica non avesse a risentirsene nella propria organizzazione ribelle a quanto vi ha di preesistente nel campo dell'arte speciale e in quello del teatro lirico e drammatico, nel suo sistema di sconvolgimento e nel suo fenomeno sensibile che si presenta squilibrato e confuso, come in genere l'idea di ogni potente riforma ed il suo prodotto. Noi riconosciamo questa imperfezione. In Wagner l'azione riformatrice è spinta agli estremi, non ci fa meraviglia; è determinata da una precedente reazione estrema, è logicamente e storicamente spiegabile, naturale. Dice Grimm: « Il naît quelquefois des esprits sublimes qui devinent et préviennent les siècles et la postérité, qui percent dans les profondeurs les plus ignorées de la vérité; des esprits de cette trempe doivent nécessairement paraître obscurs au vulgaire ». Ma è altrettanto vero che il Wagnerismo commove, agita potentemente l'epoca che lo vide sorgere, tocca questioni ragguardevoli per l'umanità, ma di importanza speciale per la nazione germanica. E come ogni manifestazione dello spirito umano si difende dalla lite tra la fede e la scienza, così anche questa, che ha diritti d'intervento, imprime un segno caratteristico all'epoca e al prodotto.

Il Wagnerismo ha questo carattere speciale innegabile. L'opera

(1) R. Wagner, *Oper und Drama*, Ges. Schr. III, 379.

del maestro appare come una creazione meravigliosa, agisce col fascino e colla forza di una fede, e le sue rappresentazioni, le sue figure non rimangono sterili e ristrette nel terreno del prodotto sensibile che le suscitò, ma richiamano, attraggono a sè il pensiero e l'opera assimilatrice degl'ingegni, convergendo a sè in una totalità il loro moto generale e le loro diramazioni o speculazioni, coll'ascendente virtuale, irresistibile di una mente superiore e dominante sulle manifestazioni spirituali dell'epoca. Così il Wagnerismo non appare soltanto come arte o come speciale idealizzazione artistica, ma anche come filosofia, la filosofia dell'arte dei suoi credenti e, in vero, in quel tratto perseguibile della filosofia medesima, che è specificamente caratterizzato e si designa come misticismo nell'arte.

. . . .

Wagner è, dopo Shakespeare, il solo poeta, nei cui drammi un personaggio è presentato, dal principio alla fine, colla costante trasparenza del suo carattere, e in cui la frase poetica, il suo momento melodico, il grido della declamazione, passata, aumentandosi, fino alla musica, lascia l'impressione completa, intelligibile della sua essenza una. Egli è il solo, che nel tratto più semplice, anche scucito, lo fa presentire, rivela il suo passato, la sua storia, il suo avvenire. Ogni tratto, ogni motivo dipinge lo stato di quelle anime, le conduce traverso la catena degli avvenimenti, alla catastrofe, sia ad uno scioglimento felice o ad una caduta profonda. Esse sono presenti sempre, ed ogni loro mossa dipende dal pugno forte e serrato che tiene raccolte e strette tutte le guide secondo le quali esse debbono procedere, riuscire o precipitare. È questa una coesione effettuale che l'arcana e mostruosa potenza della musica completa e rafforza; essa la vivifica in favore del sentimento, gli porta le immagini in un quadro così intensivamente illuminato che il discorso solo non potrebbe produrre. Si ricordi la triste ed amorosa scena fra Siegmund e Sieglinde nel primo atto della *Walküre*. Sarebbe essa pensabile così efficace e perfetta senza la gran luce che vi spande la pittura musicale, piena di tanto presentimento e così infinitamente colmante, nell'azione, le lacune della poesia? Chè non ci dice essa musica nei momenti in cui la declamazione poetica non può manifestare più nulla al sentimento, non può elevarsi fino a quei motivi più forti, ai quali esso anela e si slancia, perchè l'angoscia e la passione non si confidano, non si abbandonano più che alla penetrazione, all'eloquenza dell'occhio ed al muto senso del gesto? Oppure si vuol prendere una parola timida ed affettuosa di Sieglinde, una minaccia

rude, selvaggia di Hunding, un pensiero appassionato e triste di Siegmund; ebbene, tutto vi è ancora una rivelazione completa del loro essere.

Là è tutta una vita, tutto un avvenire. Non un effetto, per quanto piccolo, è disperso, non uno rilevato così che astragga un momento solo dalla struttura e dalla posizione di quei caratteri. Il più grande concentramento di forze li tiene presenti e li fa sentire uniti nel loro organismo, pure a traverso le specie delle loro modificazioni esteriori. Tace la parola? Udite quella melodia dell'orchestra, quel mare fluttuante d'armonie, quegl'accordi, quei suoni i più semplici che vanno cercando e additandosi la loro affinità primitiva fra le famiglie diverse degl'istrumenti, quel tono dolente, rassegnato, mite nel sorriso triste, quell'esplosione di gioia esuberante e rumorosa, quei gemiti, quell'immensa e superba serenità di tutta una creazione musicale che ci rivela una sempre nuova potenza dell'incanto. Quelle anime vivono là foggiate e rappresentate nel mondo dei suoni come proprii esseri agenti. Al grido della loro passione non basta più la parola; la musica sola ci sa dire, ci sa far presentire tutto e più che tutto. Vi ha una situazione musicale delineata nell'orchestra che è più intensiva dell'azione della scena. Al nostro senso intimo si rivelano sensazioni misteriose, immagini arcane e sublimi, noi siamo costretti a dare tutto il nostro essere a questa forma d'incanto che mitemente ci avvince e colma di gioia. Vi ha per noi quel gaudio che è la stessa nostra meraviglia, noi comprendiamo ora ciò che non avevamo presagito, nè presentito mai, idee del mondo occulte ed elevate che ci tengono, sicure dello stupore col quale ci hanno afferrati. Non osiamo più di pensare alla forza del nostro sentire e della nostra intelligenza. Essa stessa è sorpassata nelle sue superbie e nei suoi voli, è lanciata più in alto la nostra immaginazione.

. . . .

L'occasione che determina un cambiamento nel tono della poesia è la stessa che determina un cambiamento nella tonalità della musica. Ogni formazione dei motivi, ogni loro architettura, ogni trattamento armonico e tematico ha il suo impulso nel momento del dramma. Nell'introduzione del *Rheingold* Wagner non trova ragione per abbandonare il tono fondamentale; con altrettanta semplicità, dice egli stesso, doveva procedere incominciando *La Walchiria* con un temporale, e il *Siegfried* con un brano musicale che, ricordando i motivi dei drammi precedenti, ci guida nella muta profondità della

fucina di Nibelheim: qui vi avevano elementi, dai quali doveva animarsi primieramente il dramma. Altrimenti esigeva la introduzione della scena delle Norne nel *Crepuscolo degli dèi*: qui si intrecciano i destini del mondo primordiale sino al tessimento del canapo che noi, nel principio della scena, dobbiamo vedere lanciato dalle cupe sorelle, per comprendere il suo significato; per cui, questo preludio dovette essere breve e predisporre una grande tensione, e qui l'impiego di motivi diventati già chiari nelle parti precedenti dell'opera, rendeva possibile una più ricca trattazione dei temi e delle armonie.

La catena degli accordi fissa dal fondo dell'armonia ciò che appare alla superficie e questo è la melodia espressiva; essa progredisce da una tonalità all'altra, secondo cambia il tono fondamentale da cui è determinato ogni tono di passaggio. Così la melodia e l'armonia, per raggiungere una espressione determinata, debbono manifestare completamente tutti i sentimenti di essa al sentimento; per ciò l'udito esige il loro risuonare simultaneo. Ma l'organo, che ha la capacità infinita di rendere sensibile l'armonia, è l'orchestra.

Quanto all'orchestra, la potenza che il Wagner in essa riconosce è la più grande nel dramma; è col suo aiuto soltanto che questo è possibile. In fatti, se essa è considerata non più come dominante l'armonia, ma come l'effetto dell'armonia dominata da essa, si trova che l'orchestra possiede la forza di realizzare nella maniera più completa l'intento del poeta, pel quale erano chiamati in aiuto gli elementi della melodia e dell'armonia insieme con la loro formazione plastica nel motivo. L'orchestra, la cui potenza di definire risulta dalle sue proprietà intrinseche distribuite nelle famiglie degli istrumenti, effettua nella realtà l'armonia, la quale non è, da prima, che un pensato del poeta a favore della musica. L'orchestra, considerata nella sua capacità di espressione e nel suo colorito del suono, è affatto differente dalla massa vocale. Ma il Wagner unifica la sua speculazione, ammettendo che il suono dell'istrumento musicale possa paragonarsi a quel suono primitivo della favella umana, che ebbe bisogno di unirsi strettamente alla consonante per riuscire ad esprimere gli oggetti in maniera determinata. È come un'eco della voce umana di specie sì fatta, che in esso noi intendiamo tuttora la vocale sciolta, non però la consonante, che stabilisce la parola. L'orchestra è una lingua speciale, che ha colla favella umana una parentela dal lato del sentimento, non una parentela per rispetto alla intelligenza. Il suono particolare di un istrumento musicale ha tale influenza sopra

il suono comune a tutti gli istrumenti, come il suono di un gruppo di consonanti speciali lo ha sulla vocale a cui si accomoda; vale, cioè, come designazione dell'oggetto al sentimento ed ha la influenza, a un dipresso, che la rima iniziale ha sul suono della parola. Anche il suono di un istrumento speciale è dunque la veste che contraddistingue il suo genere, dalla qual cosa nasce ad esempio la parentela di diversi istrumenti che hanno affine una qualità determinata di colorito sonoro. Come lo sviluppo della lingua ha individualizzate certe espressioni mediante consonanti aggiunte alle vocali, così la lingua musicale ha guadagnata una individualità particolare nella proprietà del suono degli istrumenti, nel carattere, diciamo così, consonante, di cui rivestono il suono generale che emettono.

L'orchestra, di fronte all'attore-cantante della scena, occupa una posizione che non la confonde col canto vocale; anche l'istrumento orchestrale è dalla voce umana totalmente diverso. La sua ricchezza minore lo rimanda già al suo còmpito, che è di favorire la percezione della melodia, di rilevare le caratteristiche del canto drammatico, commentare, rinforzare la loro espressione. Come la massa polifonica vocale non esiste pel suo effetto astratto, così per il medesimo non esiste l'orchestra nel dramma. In questa espressione, l'intento del poeta resta così nascosto, che essa ne rappresenta perciò la realtà drammatica completa.

. . . .

Dopo la sinfonia di Beethoven, l'eccitazione drammatica s'impadronisce della musica istrumentale: quella grande opera d'arte aveva segnato l'ultimo confine, dopo il quale si è nel terreno del dramma. La musica che, rispetto all'opera, ha esaurite tutte le sue possibilità, muovendosi nelle solite forme dell'arte, vede originare dalla tragedia le sue virtù nuove, quelle appunto che nel campo istrumentale già hanno innestato il *pathos* del dramma. Un nuovo stile si forma: esso è lo stile della musica programmatica, che risponde a nuove esigenze e sta per opposizione allo stile della musica di sinfonia. L'episodio drammatico diventa il contenuto e la forma del tema e del controtema, quella del loro sviluppo e della loro conclusione. La composizione istrumentale si trasforma nella descrizione di un dramma intimo o di apparizioni del mondo esteriore.

La storia dell'opera pone il nuovo dramma musicale al suo posto e addita a noi il giusto punto di vista per giudicarne rettamente e goderne. Ma davanti a noi sta l'opera d'arte e ci è d'uopo rivolgere ad essa il nostro studio attento. Le prime forze della vita totale del

dramma nel senso di Wagner, sono le sue forme plastiche fondamentali: i motivi drammatici nella forma della poesia, i motivi tematici nella forma della musica. Essi sono quegli stessi concetti fondamentali che dànno al dramma i mezzi per i quali si riproduce tutta la sua azione. L'intrigo tematico non è lo specchio di quanto solo momentaneamente appare sulla scena, sì bene del concetto fondamentale psicologico dei caratteri, il quale ha nel fenomeno sensibile la sua più o meno evidente manifestazione. Se dunque l'elemento della musica e quello della poesia riproducono il dramma, noi dobbiamo studiare la legge che li dirige e determina la loro azione. Il fine dell'opera d'arte essendo l'espressione del mito, il dramma, per generalizzare idee e sentimenti, secondo la specie e le esigenze del soggetto che ha da rappresentare, dirige verso il sentimento tutti i suoi mezzi d'espressione. Il modo per intendere l'azione è di far concentrare tutti i suoi motivi in un momento del sentimento. Ciò si rende possibile per l'artista nei motivi che stanno al fondo dei momenti separati, per importanza minore, del dramma, e fa in modo che essi, per quanto secondarî, abbiano ad apparire come rinforzo dei motivi principali. Questi per se stessi rinforzano i momenti dell'azione che loro corrispondono.

Un'azione che sussiste per il dominio di tali suoi caratteri più importanti, un'azione che in questi suoi motivi principali ha il suo perno, la sua unità, per cui è intelligibile, non può vivere nè procedere mediante lo accumularsi di piccoli motivi musicali indipendenti, posti arbitrariamente uno accanto all'altro o limitati nel pezzo, che non ha altro fine all'infuori di sè. Essa sussiste per il rinforzo che al suo motivo dominante comunica l'intrigo dei motivi secondarî tutti, il loro aspirarvi, la loro risoluzione o immissione in esso.

Un forte momento dell'azione deve emergere, dacchè esso contiene più che mai la rappresentazione del suo carattere dominante. Il poeta ha concentrato su di essa tutta la forza, distraendola da una quantità di interessi e di caratteri deboli e sparsi; ma egli è appunto che in quel momento principale tutti si compenetrano, si compendiano e conciliano. È mediante quell'atto, preparato con intenzione, rinforzandolo sopra tutti gli altri, che egli intende dare, col carattere dominante, tutta la somma degli altri caratteri che gli stanno attorno, agendo in suo favore, creandogli il conflitto necessario per farlo emergere. La sua attività è aumentata così, che egli, colla sua arte, si trova al punto di contatto colla musica. Egli è al confine della poesia. La sua lingua, rinforzando il motivo, è diven-

tata musica. Giunto così sul terreno della melodia, egli comprende tutta la necessità del suo impiego nel dramma; la lingua dei suoni subentra giustificata e considerata come una potenza imperante per rendere dominatore ed intelligibile per il sentimento il motivo in favore di esso rinforzato. Da questo punto di vista si capisce perchè la lingua sia involontariamente spinta verso una direzione musicale, perchè la lingua moderna si volga verso il suo momento lirico.

Il momento lirico o musicale descrittivo in Wagner è sempre un imprestito che un'arte fa all'altra. La lingua nel *Tristano,* nei *Nibelungi,* nel *Parsifal,* e non nei momenti lirici soltanto, ma nelle situazioni più drammaticamente tese, non si dirige tanto all'azione, come forme plastiche, ò al pensiero, quanto si effonde in una disposizione dell'animo, in una sensualità musicale, in cui cerca il suo maggiore effetto; essa non può a meno di non essere spinta ad uno di questi suoi estremi, dal momento che è adoperata quasi astrattamente come suono; ogni figura, ogni forma plastica deve diventare musicale come la poesia, come la vita stessa in cui sono posti i personaggi dell'azione. Non si può quindi assolutamente sostenere che il Wagner faccia la musica serva della poesia o questa dell'altra. Nelle scene, per esempio, fra Wotan e le Walkirie, Wotan e gli Dèi, in quella fra Marke, Tristano e Isolda (2° atto), fra Siegfried e Brünnhilde (*Siegfried,* 3° atto) e in altre più liriche, che è inutile citare, noi sentiamo che in quella poesia è troppa musica, anzi che essa è spesso una effusione musicale con poco pensiero; ma poichè il musicista geniale, con mezzi di efficacia rispondenti al suo scopo, completa necessariamente la descrizione del dramma che la poesia abdica in favore della musica, noi siamo vincolati e soddisfatti da questa impressione totale che risponde alle nostre esigenze aumentate.

. . . .

La rima iniziale è fissata dal Wagner in conseguenza della parentela di vocaboli e consonanti o radici riconosciuta nel verso, come la tonalità nuova, in cui influisce la parola, è stabilita dalla parentela dei suoni avvicinati mediante il suono conduttore nel passaggio alla nuova tonalità. La differenza fra tono e tono principale o conduttore può essere spiegata da questo esempio di cui Wagner stesso si giova e che, fra i tanti, parmi, anche per il profano, il più chiaro.

Sia dato il verso: *Die Liebe bringt Lust und Leid* (« L'amore arreca piacere e dolore »), nel quale, in tedesco, sono tre allitterazioni. Si noti la sottile esposizione del modo col quale la musica vi potrebbe essere impiegata. Il tono cantato sulla parola « piacere »

(*Lust*) diventerebbe naturalmente un tono conduttore, determinante, il quale, per necessità, tenderebbe verso la tonalità nuova in cui si esprime « dolore » (*Leid*). In questa posizione vicendevole « piacere e dolore » (*Lust und Leid*) diventa la manifestazione di una sensazione speciale, la cui proprietà riposa precisamente nel punto in cui due sensazioni opposte si rappresentano tali, che si determinano e si appartengono a vicenda come veramente affini. Questa manifestazione non può rendersi possibile che mediante la musica, secondo la modulazione armonica di cui è capace, perchè essa, in virtù di questa, esercita una costruzione vincolante sul sentimento, a raggiungere la quale nessun'altra arte possiede la forza.

La necessità di adottare l'allitterazione nel verso deriva dall'avere osservato che fu la sensazione originaria dell'uomo, la quale dovette trovare o inventare radici e parole che, costrette dal sentimento delle cose esteriori, designavano, esse uniche, gli oggetti, oppure una sensazione svegliata da essi. Questa radice ha in sè una forza che stimola il sentimento, perchè, di fronte agli oggetti, essa è che, per comprenderli, determina il momento ed il modo del loro essere, della loro specie ed impressione. Essa dunque ha un organismo, il quale è costituito di materia e di forma; quest'ultima è la radice stessa come veste della voce; ma la fonte originaria, la forza stessa di quest'organismo risiede nella sua materia prima, la voce.

La lingua, così avvicinata alla musica, risoluta anzi nel proprio momento musicale, affisa e rispecchia il carattere puro e primitivo del mito, traducendo nella realtà drammatica gli intenti del poeta. Così, per Wagner, il concetto della musica agisce con una preponderanza tanto forte, che esso trascina nella sua linea quello della poesia. Ma non è vero che la sostanza della musica si formi secondo le proprietà speciali di quella della poesia, anche se questa agisce in una direzione che la mette immediatamente alla portata del sentimento. La formazione musicale, sorgendo determinata dalla situazione del dramma, fa aderire a sè la sostanza della poesia; essa ha subìto l'ascendente del dramma stesso per esercitare poi una influenza retroattiva sulla materia poetica. Il mezzo per ciò è dato nel momento in cui è più evidente l'affinità fra la musica e la lingua parlata.

Wagner ha completate le tendenze della corrente della poesia romantica, per il cui ideale, più musicale che poetico, esaurita che ebbe quella scuola ogni forza, ogni risorsa senza raggiungerlo, aveva, così, naturalmente indicata al poeta-musicista la via in cui doveva mettersi per riuscire nel proprio intento fallito. A questa direzione

dello spirito nessun musicista in Germania potè sottrarsi dopo Weber. Questi rappresenta la corrente romantica nell'opera, come nel dramma la significa Wagner, il quale ha stile più puramente germanico e segue pure tendenze nazionali.

Coll'allitterazione, la maestria speciale, adoperata dall'artista per volgere la lingua in favore della musica, raggiunge le sue conseguenze estreme. Tuttavia, nel dramma musicale ciò si effettua in maniera naturale e decisa. La poesia, la parola, non solo si assimila il materiale della musica, ma lo porta realmente sopra se stessa.

Talora alla poesia non si domanda neppure una connessione di pensieri; basta l'intelligenza di alcuni tratti di cose differenti. Wagner porta l'esaltazione, il tanto celebrato calore dell'animo de' suoi caratteri al punto, che essi si esprimono come deliranti, la voce emettendo suoni senza forme, parole che non fanno più assegnamento che sulla eccitazione estrema del sentimento nostro. Lo stesso gravitare di questa direzione dell'arte sul carattere mistico, profondo, sul senso allegorico determina quell'impiego speciale dei componenti l'opera d'arte. La poesia diventa inutile come forma creata per l'intelligenza, e la sua forma originaria la si fa consistere in un semplice cullarsi di linee musicali. Il secondo e terzo atto di *Tristano* e il terzo di *Siegfried*, quanto a ciò, sono tipici. Tristano viene ad Isolda nel giardino. « Essa gli vola incontro con un grido di gioia. Ardente abbracciamento ». Dopo una dozzina e mezza di brevissime frasi spezzate e a punti interrogativi, piccole curiosità di amanti, essi esclamano insieme:

O delizia dell'anima! O dolce brama! La più sublime, ardita, bella, santa! Senza uguale! La più ricca! La più felice! Eterna! Non presentita, mai conosciuta, traboccante, esaltata, eccelsa! Grido di gioia! Estasi del piacere! O alto e celeste abbandono del mondo! Mio Tristano! Isolda è mia! Tristano! Isolda! Mio e tua! Sempre uniti! Eternamente uniti!

Su questo tono è la poesia della maggior parte della scena, la quale termina con queste parole:

Come comprender ciò? Come lasciare questa delizia, lontano dal sole, lontano dai giorni, dai lamenti della separazione? Un dolce sospirare senza presagio, un soave desiderio senza tema, un sublime svanire senza spasimo, un propizio coprirsi di tenebre senza languire;

senza separarsi, senza evitarsi, intimamente soli, eternamente dimestici;

o sogno felicissimo in incommensurabili spazî! Tu Isolda, io Tristano, non più Tristano, non Isolda, senza chiamarsi per nome, senza staccarsi, riconoscersi di nuovo, novellamente accendersi di passione; eternamente senza fine consci di sè come una sola persona. O altissima voluttà d'amore di un petto infiammato!

Rimpetto alla lirica, la speculazione di Wagner non sta come davanti a qualche cosa che abbia forma, chè anzi l'opera della fantasia consiste per essa nel non fissare assolutamente alcuna forma d'arte. Per tradurre questa idea col fatto bisogna, uscendo da una forma della lingua sviluppata completamente, ritornare al momento in cui essa non lo è ancora. E Wagner dichiara appunto di non potere per il dramma utilizzare la lingua moderna. Alcune forme antiche della lingua sono quindi impiegate con intenzione, perchè, conforme all'indole del soggetto poetico, alle qualità di caratteri, alla specie delle situazioni drammatiche ed alle proprietà di tempo e luogo, esse ritraggono da vero tutta la possibile ruvidità germanica. Per rappresentare caratteri primitivi dell'umanità nella maniera più realistica loro corrispondente e facile ad essere compresa dal sentimento umano più comune, per colmare il nostro intimo senso di quel mistero che li rende ad esso accessibili e mettere la nostra disposizione d'animo in un ordine di intelligenze astraenti da ogni modernità, si riesce ad un manierismo in cui la lingua, pure nelle sue forme lontane, imperfette o troppo semplici, popolari o rudimentali ed illetterarie, si raffina sino alla quintessenza, precisamente come il nostro stato morale che vuole colpire e diventa eccessivamente artificiale. Brünnhilde dice il suo grande amore a Siegfried così:

O Siegfried! Siegfried! Vittoriosa luce! Io ti amai sempre: giacchè a me solo balenò il pensiero di Wotan. Il pensiero che io non poteva mai nominare; che io non pensava ma soltanto sentiva; pel quale io ho lottato combattuto e contrastato; per quale io sfidai chi lo pensava, per cui feci espansione, e la pena mi colpì, perchè io non lo pensai ma solo sentii! giacchè quel pensiero — tu lo dovresti indovinare! — era solo il mio amore per te!

Nella poesia, l'efficacia della forma melodica è raggiunta utilizzando ogni particolarità più dettagliata e piccola del materiale della lingua parlata, assimilato ai suoni. Per il quadro della situazione drammatica sono scelte ed accoppiate assonanze ed allitterazioni di effetto tragico o comico o satirico, la rima per lo più combinandosi fra le sillabe radicali della parola, con grande virtuosità metrica ed artificio nella scelta. L'impiego delle assonanze ed allitterazioni è una imitazione esagerata di una maniera di poesia romantica. Esse furono già studiate con grande cura e adottate dai poeti germanici, sì nella lirica come nel dramma, sul finire del secolo XVIII e nei primi dieci anni del XIX. Fu una smania conseguita dal noto principio dei romantici, i quali, disprezzando ogni sensazione definita, come ristretta e superficiale, si trovarono imbarazzati

nell'accomodare la loro sensazione vaga e l'espressione dell'idea accarezzata dell'infinito alla limitazione ed alla plasticità delle parole, e, giuocando con esse come con le loro sensazioni indeterminate, si erano messi in animo di dirigersi non al pensiero con idee, ma ai sensi con una melodia. Rispetto alla sostanza della poesia, quelle assonanze furono mantenute nella maniera più scomposta e comica, la quale si fece peggiore, trattandosi dell'azione e dei personaggi del dramma. Esse fecero, in una parola, smascellare dalle risa il pubblico di Weimar, centro allora, con Goethe alla testa, di una grande attività artistica, al modo stesso che allitterazioni e forme antiquate della lingua ricrearono sufficientemente quando comparvero nei testi poetici degli ultimi drammi di Wagner. È una stravaganza che il poeta usa, in verità, genialmente, ma che per noi non può avere oggidì l'interesse, l'efficacia che egli vi annette. In questa rima iniziale (*Stabreim*) è condensato un doppio effetto musicale della lingua: da prima come disegno fisionomico della vocale, ha valore la consonante e di qui l'uso preferito della rima radicale: poscia, come vita musicale della parola e della frase, essa origina dalla voce risuonante,

LUIGI TORCHI.

Il « Wort-ton-drama » e il pensiero wagneriano.

... Dal rifugio di Venezia il suo dolore esalò in lettere e diari frementi e nelle armonie profondissime del second'atto del *Tristano*. Ora a lui parve davvero d'essersi inconsapevolmente da se medesimo in altri tempi raffigurato in quel navigatore olandese, che, sbattuto senza tregua dalle tempeste, invano anela al riposo, alla morte, all'annientamento. E sola speranza gli brillò, ancora una volta, l'*euthanasia* schopenhaueriana.

Ancora una volta: perchè alla filosofia di Arturo Schopenhauer egli si era accostato, per consiglio di Giorgio Herwegh, fin dall'autunno '54: nè alcuna scoperta gli era mai apparsa più grande. *Il Mondo come volontà e rappresentazione* esiliò definitivamente Feuerbach dal suo spirito; Kant e Hegel gli sembrarono sempre più lontani, immaturi, traviati. Quella di Schopenhauer non era più, finalmente, « una » filosofia; ma « la » filosofia, universale quanto la vita. Il suo entusiasmo non ebbe più limiti, e traboccò nelle conversazioni con la docile Matilde, che subito aderì, e nelle lettere agli amici.

« Accanto al lento progredire della mia musica — scriveva al Liszt il 16 dicembre 1854 — mi sono ora esclusivamente occupato di un uomo, il quale è venuto a trovarmi nella mia solitudine, sia pure soltanto letterariamente, come un dono del cielo. È Arturo Schopenhauer, il maggior filosofo dopo Kant, il cui pensiero egli, come si esprime, ha per la prima volta compiutamente sviluppato fino alla fine. I professori tedeschi, molto saggiamente, l'hanno ignorato per 40 anni; recentemente, a vergogna della Germania, fu scoperto da un critico inglese. Che razza di ciarlatani sono mai di fronte a lui tutti gli Hegel! Il suo pensiero fondamentale, la negazione finale della volontà alla vita, è di una serietà spaventevole; ma esso solo può redimere. Naturalmente, non m'è riuscito nuovo e nessuno può in alcun modo rappresentarselo, senza che vi abbia dentro vissuto. Ma a tanta chiarezza me lo ha rappresentato per la prima volta questo filosofo. Se io ripenso alle tempeste del mio cuore ed al crudele spasimo col quale esso involontariamente si è abbarbicato alla speranza della vita; sì, anche se, come ora, esse tempeste crescono in uragano — io ritrovo contro di loro un calmante che solo nelle vigili notti mi aiuta finalmente a prendere sonno: è la cordiale, intima aspirazione verso la morte, piena incoscienza, assoluto non essere, sparizione di tutti i sogni, unica finale redenzione ».

Ed ecco che ora quel medesimo Schopenhauer, che, secondo la sua stessa confessione, aveva così fortemente contribuito a creargli lo stato d'animo, onde era fiorita l'espressione estatica dell'amore di Tristano e Isolda, veniva confortatore e redentore al suo animo straziato. Ah! morire non è già un male; se è vero che il male sia invece nella nostra inquieta e proterva volontà di vita! Ma piuttosto un bene, anzi il sommo dei beni, se è vero che morire è naufragare, affondare, disciogliersi, sparire,

ertrinken
versinken
höchste Lust!

Naufragare, affondare, disciogliersi, sparire; quale espressione potrebbe mai esaurire cotesta concezione stupenda, se non il divino silenzio? Ma Wagner parla: l'artista prende la mano all'asceta. Anche il vuoto, anche il nulla, anche il puro non essere, egli vuole udirlo, toccarlo, goderlo, soffrirlo, riesprimerlo. Non è questo forse ancora più stupendo? Ed il miracolo si compie. Il non-essere si positivizza, diventa armonia e profumo, diventa notte, amore perfetto, beatitudine suprema, forma a se stesso una coscienza. Siamo ormai, è vero, senza che Wagner se ne avveda punto, agli antipodi di Schopenhauer. Che importa? L'abisso del nulla ancora una volta rigurgita la vita col suo imperturbabile ritmo.

Nuove tradizioni romantiche ed antiche tradizioni orfiche e pitagoriche, chi sa per quali vie oscure penetrate nell'animo del Maestro, hanno compiuto il miracolo. Ora l'un miracolo chiama l'altro:

sul miracolo del non essere ridiventato essere, si stende il miracolo del silenzio ridiventato musica e parola (*tönendes Schweigen*). Così la leggenda antica, dopo avere corso pericolo di perdersi in un silenzioso nirvana, rinasce in quello stesso grembo musicale, in cui era già nata. Se non che, rinascendo, ha perduto ormai ogni caducità e contingenza. Non si smarrisce già il *dramma*, perchè senza dramma come non c'è vita, così non c'è morte; ma l'*azione*, la sensibile, esterna, transeunte azione, esula. Così si forma il *Tristano*, dramma senza azione o, come il Suarès felicemente lo chiamò, « grido in tre atti »; il *Tristano*, nel quale due soli veri personaggi hanno parte: il Giorno o volontà di vita, la Notte o annientamento di codesta volontà. E la loro parte non è di reciprocamente offendersi, ma di contemplarsi in un odio insanabile: spiriti immanenti dell'universo, il loro contrasto è eterno e inerte.

L'immobilità del *Tristano* non può evidentemente appagare tutti coloro che vivono della « vita del giorno », radicati alla terra. Ma per tutti coloro, a cui lo spirito concede di immergersi in quella notte, dove, secondo l'espressione di Novalis, in un attimo « migliaia d'anni se ne trascorrono via così come un uragano », rappresenta certamente la suprema delizia. Giacchè è appunto in quella notte, là dove le Madri custodiscono gelosamente le idee, le matrici di tutti gli esseri; e là dove le anime, i corpi, i suoni, le parole, violentemente separate, individualizzate, isolate dalla luce del giorno, ritrovano affinità, parentele, fratellanze maravigliose, e si ricongiungono in una divina oscurità.

Ora, fra tutte le lingue, soltanto la germanica addita la via per giungere a quel reame incomparabile, a traverso il groviglio di propaggini secolari. L'affinità, che la rima romanza (*Endreim*) stabilisce tra le parole, è affinità superficiale e di sensi; come opera di senso è anche labile e soggetta a corruzione. È matrimonio di convenienza, precursore di un peccaminoso adulterio. Ma l'affinità, che scopre e fonda la rima germanica o allitterazione (*Stabreim*), come congiunzione di radici, è connubio consumato e santificato nell'oscuro regno delle madri, è anche atto indissolubile d'amore. Ed ecco, per la prodigiosa intuizione d'un uomo ignaro di ogni legge scientifica, allentarsi, spezzarsi, distruggersi la trama pazientemente contesta dai glottologi, e rinascere l'antica lingua allitterativa di quel settentrione, che si nutrì di miti certo più che di pane: lingua antica, ma rinnovata, ingagliardita ed approfondita, ma ornata di colori superbi e di chiaroscuri possenti, ma arricchita di innumerevoli nasco-

ste maraviglie. Il senso grammaticale — il « linguaggio del giorno » essoterico — è vinto, battuto, sopraffatto, dal senso allitterativo; dal linguaggio esoterico della notte. Che il lettore e l'ascoltatore non presumano di penetrarlo col sussidio della loro razionalità; la lingua del *Tristano* è stata coniata non sulle logore forme delle parole correnti, ma sulle intatte, originarie matrici, fuse nel bronzo eterno delle idee, là dove non si scende se non col tripode d'oro.

Ed è là pure, dove le tre grandi arti dell'umanità, la *Tanzkunst* (Mimica), la *Tichtkunst* (*Dichtkunst*, Poesia) e la *Tonkunst* (Musica), indissolubilmente intrecciate, conducono la loro danza eterna, come le tre Grazie al suono della lira d'Apollo. Ecco perchè la nuova poesia non si sente più sola. Come appena infatti ella è discesa nel regno della Notte e delle Madri, ha ritrovato subito le sue gioiose compagne, e con quelle si è ricongiunta. Non è più dramma soltanto ma, al medesimo tempo, danza, poesia, musica, in una parola *Wort-ton-drama*. Intorno al quale troppi errori si sono tramandati e diffusi e troppe leggiere parole si sono scritte perchè possa apparire superflua questa mia nuova ma lungamente meditata parola.

In tre fogge — se vogliamo e sappiamo rettamente interpretare il pensiero wagneriano districandolo dal groviglio di imagini ed espressioni bizzarre, entro il quale si trova preso e come impigliato — è possibile agli uomini di esprimere l'idea delle cose; o per dirla a quel modo kantiano o schopenhaueriano che gli fu volta a volta familiare, di esprimere le « cose » o « la volontà in sè », col gesto (mimica, danza), con la parola (poesia), col suono (musica). Il gesto è l'espressione corporea (*Leibesmensch*); la parola, l'espressione razionale (*Verstandesmensch*); il suono, l'espressione sentimentale (*Hersensmensch*); le prime due, espressioni dell'individuale, l'ultima dell'universale o puro umano (*reinmenschlich*). Ma l'una non può stare divisa dall'altra senza lentamente inaridirsi e cristallizzarsi, in una parola, senza morire. Ora, se a colui, che parte dal grembo materno (*Mutterschoss*) della musica, che crea insomma in se stesso dall'interno all'esterno, seguono infallibilmente le espressioni corporee e razionali; non segue affatto invece l'espressione sentimentale, a chi crea dall'esterno all'interno, ossia partendo dall'espressione corporea o dalla razionale. Porsi, immergersi, naufragare nel seno della musica, cioè dell'universale; ecco dunque quel che occorre anzitutto a chi vuol creare. A lui immerso, naufragato in quell'oceano, che « solo amore e notte ha per confine », soccorrono necessariamente tutte le arti in quel medesimo oceano disciolte e unificate.

Fu caratteristica ignoranza o cattiveria delle civiltà moderne averle volute separare con la violenza, portandole necessariamente a quel lento decadimento, a quella consunzione che ora le minaccia di morte. I Greci antichi, i creatori della tragedia, avendo invece rispettato il loro vincolo sacro, riuscirono a portarle tutte al massimo fiore, mantenendole insieme congiunte nell'arte, espressione una e trina dell'idea. Occorre, dunque, che l'uomo nuovo, il redentore, si rifaccia da quel nobilissimo di tutti i popoli, e che in questo ritorno porti la consapevolezza di un travaglio secolare, che a quello mancava. L'opera sua, creazione nel grembo della musica, e però ricca e nutrita di tutte le arti, sarà il *Wort-ton-drama.*

Tra motivo musicale, motivo poetico e motivo mimico (compresi in questo anche i motivi pittorici, architettonici, statuari, decorativi, ecc. in quanto « visivi », cioè pertinenti all'*Augenmensch-Leibesmensch*), non esiste nè può esistere alcuna differenza intrinseca. Fare della musica, della « vera » musica, non può significare altro pertanto, che fare, al medesimo tempo, anche della poesia, della pittura, della statuaria e via dicendo; onde *Grundmotiv* musicale varrà implicitamente anche quanto *Grundmotiv* poetico e mimico. D'ora in poi Wagner non scriverà infatti, o almeno non ammetterà di scrivere verso, che non sia già indissolubilmente congiunto nel suo spirito ad un motivo musicale. Il nome che i critici, spesso con maggiore ingegnosità e desiderio di divulgazione che con profondo senso della teoria wagneriana daranno ai suoi motivi, dovrà, dunque, riferirsi sempre non alla « cosa », ma all'« idea della cosa », triplicemente inscindibilmente e necessariamente espressa col sentimento, con la ragione e col senso. « Necessariamente » perchè dove non è « necessità » (*Not*), ma « arbitrio » (*Willkürlichkeit*) non può essere l'Arte imperitura, ma semplicemente individualizzazione, separazione, decadimento e morte di tutte le arti.

Naturalmente, il *Wort-ton-drama* non è tutto qui. La soppressione dell'artificiale distacco tra aria e recitativo ed il conseguente abbandono dell'antico periodo chiuso dalle 4 alle 8 battute, la sfera d'espressione sentimentale assegnata ai singoli gruppi d'istrumenti, l'affermata necessità dell'orchestra invisibile, la valorizzazione del mito, come espressione puro-umana di quel supremo artista, che è il popolo, i tentativi, veramente magici, di rievocare col suono sensazioni olfattive, luminose, tattili, o di rappresentare concetti — col tempo parve che il *Herzensmensch* venisse sempre più a riassorbire l'uomo razionale e corporeo —; questi ed altrettanti elementi in-

trinseci ed estrinseci, d'arte e di tecnica, lo vanno via via sempre più strettamente caratterizzando. Intorno ad esso, l'interesse, la passione, la fantasia, la maggiore o minore penetrazione dei critici, molto hanno lavorato, indagato, e scoperto, che sarebbe qui fuori di luogo raccogliere o discutere: i suoi caratteri essenziali restano sempre quelli che m'è sembrato più che mai necessario di fissare, trattando di un'opera che della riforma wagneriana, comunque si senta o si giudichi, è certamente l'espressione più pura e perfetta.

Chiedersi ora, come i più sogliono, se la teoria sulla quale poggia cotesta riforma sia giusta o errata, realizzata o irrealizzata, realizzabile o irrealizzabile, sembra a me piuttosto ozioso che utile. Il *Wort-ton-drama,* nonostante il colore speculativo di alcune espressioni wagneriane, non è una costruzione filosofica, ma una *fede.* L'« iniziato » tutto accetta ed abbraccia, nè può avere dubbi; per lui tutto è reale, tutto vivo, tutto presente, tutto possibile. Ma di fronte a colui, che, essendo fuori dell'iniziazione, sottopone cotesta fede a critica razionale, tutto si sgretola, tutto si discioglie, tutto è nebbia, incubo, suggestione. In questo senso hanno tanto ragione da una parte i Chamberlain, i Golther ed i Wolzogen, quanto dall'altra i Tolstoi, i Nordau ed i Rolland. Il *Wort-ton-drama* è un tempio. Nietzsche, che vi prestò per certo tempo un culto orgiastico e poi n'uscì sbattendo la porta, offre la più chiara dimostrazione, che nei templi o non ci si va, o ci si va soltanto per pregare e adorare.

GUIDO MANACORDA.

Brahms.

Già nelle prime opere di Brahms incontriamo un complesso di specifiche doti musicali, e non comuni: tuttavia è lecito supporre che soltanto con esse egli non avrebbe superato taluni suoi contemporanei altrettanto ben dotati, quale, per esempio, Rubinstein; ciò che innalzò così vigorosamente il genio musicale di lui, portandolo sempre più in alto, fu l'insieme della personalità e del carattere. Ebbe grandi doti naturali, e le seppe sviluppare, ond'egli ha merito e delle doti e dello sviluppo. Madre Natura lo aveva fornito di fantasia vivace e di personalità virilmente forte: gli aveva donato pensieri smisuratamente grandi ed elevati, ed insieme una sensibilità eccezionalmente delicata; ma a lui aveva poi lasciato il travaglio di armonizzare questi estremi. Ed egli non ristette finchè non riuscì a riconoscere tutta la scala dei sentimenti umani e ad as-

similarsela. La sua organizzazione psicologica aveva bisogno di ricche e multiformi esperienze, quali molto di rado s'incontrano negli artisti, ed in pari tempo di una elasticità che è forse la più caratteristica nota della sua individualità.

Dal lato esteriore e tecnico la musica di Brahms è similmente caratterizzata dalla risultante delle doti e del carattere, delle facoltà artistiche e dello studio indefesso, insolitamente vasto e profondo. Forse da Händel in poi nessun compositore era stato maestro in ogni genere di stile come Brahms; anzi per un certo tempo fu di moda vedere in lui un discepolo di Schumann; poi se ne volle fare un beethoveniano, un bachiano, e si credette di scoprire nella sua arte le tracce anche di altri maestri, e non si mancò nemmeno di trovargli analogie con Bellini. In realtà Brahms aveva scandagliato fin nell'intimo l'arte del passato e l'arte del presente, aveva teso l'orecchio alle voci dei maestri minimi e sommi, si era familiarizzato con l'ingenuo canto del popolo e con le sontuose costruzioni dell'arte maggiore. Quel che rinveniva di sostanziale se lo assimilava con una intensità, una penetrazione infinitamente più nobili della frivola civetteria degli eclettici. Da questo ferreo ed amplissimo suo studio aveva Brahms derivato una libertà, una versatilità, una base teorica di larghezza tale da meritargli la più alta considerazione, anche se la potenza del suo spirito fosse stata meno gigantesca.

Nel campo musicale, la parte in cui Brahms ha stampato più profondamente la sua impronta è l'armonia; nuovi mezzi egli ha creato ed ha riportato in onore gli antichi, messi in disparte dal tempo di Bach. Il nostro sistema armonico minacciava d'impoverirsi; al carattere originale subentrava quello convenzionale, e pur con tutta l'enarmonia ed il cromatismo i limiti espressivi diventavano sempre più angusti, sì che solo qualche musicista di genio e di cultura riusciva a varcarli, in rari momenti felici. Molto meglio dei pochi teorici che andavano alla ricerca di un rimedio, Brahms contribuì a ridare forza e vita all'armonia, allargando il concetto di tonalità, liberando la cadenza dalla mortale uniformità di tonica e dominante; inoltre conquistò ed offerse alla modulazione una varietà di nuovi tipi organici, non ancora tutti introdotti nel dominio della teoria. Ora è precisamente l'armonia che dà alle opere di Brahms il loro peculiar colorito; da essa procedono le tonalità calde, contrastanti e caratteristiche per cui le sue pitture sonore si distinguono inconfondibilmente dalle altre. Soprattutto nel suo periodo centrale Brahms volentieri tornava sopra determinate movenze

armoniche preferite, le quali intanto erano già diventate un bene comune.

In quanto melodista, Brahms è uno dei più geniali ed originali inventori: le sue melodie sono costruite sopra schemi di grandissima complessità; egli canta, soprattutto, ed i suoi canti hanno una vena fluente, dilagante, appena turbata qualche volta da accenti di sensualità penetrante. Sgorga da lui ugualmente felice la melodia armonicamente disadorna, affidata a sè sola, e la melodia solidamente impiantata sulla trama degli accordi, artisticamente sviluppata; questa anzi ha sempre chiarissimo il segno di lui, che spesso la varia con intervalli arditi ed originali. Brahms è ricchissimo di forme, anche nella ritmica, e si vale con la stessa libertà delle figure più semplici come delle più complicate, secondo che quelle o queste gli sembrino più adatte a raggiungere l'alto suo scopo; ed anche laddove contrappone e sovrappone ritmi diversi, dove li muta successivamente e li alterna, lo scopo è sempre evidente; vediamo già in lui il principio di una reazione contro il frivolo abuso della sincope, indecisa, esasperante.

Lo stile di Brahms rivela nei minimi e nei massimi particolari una straordinaria mobilità di fantasia, come l'uccello che ora si culla sul ramo ed ora si libra per l'aria involandosi ai nostri occhi. Egli riesce in un solo « tempo » a toccare stati d'animo che nell'uomo medio rappresentano due poli opposti, divisi da un abisso che solo a gran pena sembra possibile colmare. Questa facoltà specialissima della concezione rapida, questo fluido elettrico, dà al suo stile il carattere individuale ed inconfondibile, il misterioso fascino, quell'aspetto talora d'impenetrabilità, che per taluni è un chiaroscuro, per altri è profondità, che imbarazza le anime borghesi ma invita le altre ad accostarvisi, e spesso anche le premia. Alla mobilità della fantasia di Brahms si contrappone poi, in molti punti, specialmente dove si tratta di sviluppare un pensiero ben definito, una tenacia altrettanto grande, una ostinazione energica, una precisione che va fino alle più profonde latebre. Questa dote dello stile di Brahms appare, a più d'uno, quale calcolo, riflessione e peggio; eppure questi pretesi enigmi sono in gran parte solubili; le oscurità si illuminano per chi si dia la pena di affrontarle; checchè si voglia rimproverare allo stile dell'una o dell'altra composizione di Brahms, sia che i pensieri balzino troppo presto o paiano troppo involuti, sempre si troverà nel suo stile la serietà, l'austerità e la nobiltà del senso artistico. Brahms non verrà mai superato, e da pochissimi

sarà raggiunto nella pura dedizione all'idea; egli sarà sempre considerato uomo completo, tutto chiarezza e verità nel volere e nell'agire. E se negli ultimi tempi egli si mostrò alquanto più facile, mai appare trascurato, nè mai profanò il suo severo discorso o cercò di associare nelle sue composizioni elementi difformi. Lontane da lui le concessioni al favor popolare ed alla piacevolezza esteriore, come all'effetto sensuale che non sia richiesto dalla necessità intrinseca. Da questo suo completo abbandono al proprio tema, da questo dimenticarsi e perdersi nel proprio mondo fantastico proviene l'asperità e la crudezza con le quali egli trattò gli argomenti severi, ma derivano anche quella candida ingenuità e quel calore affettivo dei quali si giova per scherzare e dipingere.

(1884).

HERMANN KRETZSCHMAR.

Max Reger.

Come ogni arte grande e vera, l'arte di Reger è forse anch'essa un linguaggio musicale dei sentimenti e della sensibilità? Molti magnificano la mostruosa abilità contrappuntistica di lui, che visibilmente riduce la costruzione delle sue fughe e doppie fughe ad uno schema quasi convenzionale ed abborracciato; si suol fargli un merito della tecnica potente, della consumata arte miniaturistica, quale appare stupendamente nelle piccole forme di Sonatina o di semplici melodie. Ma prescindendo dalle esagerazioni di moda, dalla troppo voluta e grossolana divinizzazione dei grandi nomi, dalle camarille musicali e da ogni modernismo partigiano, è un fatto che udendo la musica di Reger si rimane indifferenti, magari annoiati, se pur non stanchi e rassegnati. Potrà piacere questo o quel particolare, come per esempio la sua musica per organo, quasi sempre vivacissima e veramente grandiosa, oppure molta parte della sua bellissima musica da camera con pianoforte; talora riconosceremo volentieri la fine ispirazione, lo splendore del colorito, la disposizione magistrale e ne saremo entusiasti; ma nessuno, pur che sia scevro di preconcetti, troverà che la musica di Reger eserciti sull'uditore una influenza profonda, sincera — etica in sostanza.

Come avviene ciò? La musica di Reger non è certo un semplice gioco di matematica sonora, nè occorre spendere parole per dimostrarlo; non è nemmeno una semplice combinazione calcolata, seb-

bene convenga riconoscere che le sue maggiori bellezze si trovino là dove il compositore sembra appoggiarsi a qualche piano predisposto; in altre parole, dove può davvero « comporre » nel senso etimologico: nei *Preludi corali,* nella *Fantasia per organo sul tema B. A. C. H.*, nelle grandi *Variazioni*; oppure là dove prende come guida il modello bachiano nelle *Cantate,* gli antichi maestri tedeschi o italiani (Palestrina), nei grandi lavori corali con orchestra, o magari i fiamminghi, come Dufay e Binchois. La vera forza creatrice di Reger non sta quindi nell'invenzione, bensì nel travestimento; non nel creare ma nell'imitare e nel rielaborare. Nè a mutare questo giudizio basta un'opera, pur grandiosa, la sua più importante, un'opera di eccezione, come il *Salmo centesimo*.

Chi dice dunque che l'arte di Reger rampolla da profonde risonanze interiori, da intimi sentimenti del suo autore, scambia l'espressione musicale di uno stato d'animo ispirato con quella di uno stato patologico e morboso. Chi vuol comprendere la natura della sensibilità di Reger si addentri in quella sua bizzarra opera *Nonnen* (Monache), per coro ed orchestra, piena di erotico misticismo già nel testo, di sensualità terrena e di celeste letizia. I sospiri, le preci, le invocazioni, le amorose querele salenti al celeste Sposo dell'anima non solo ci dànno un senso di pena, ma anche appaiono, in quello stile strettamente chiesastico, arcaicamente palestriniano, insincere ed inverosimili; chi cercasse invece la vera sensualità moderna, con carattere patologico, la troverebbe, terribilmente sincera, nella *Salomè* e nell'*Elettra* di R. Strauss. Anche la musica di Reger desta profonde sensazioni, senza dubbio, ma non agisce sul nostro cuore bensì su i nostri nervi; anch'essa è, come tutta la musica modernissima, una musica cerebrale, non cardiaca.

Manca alla musica di Reger quella forma di liberazione e di elevazione interiore che tutte le arti veramente grandi posseggono: l'*ethos*; le manca la sanità spirituale e l'affermazione di vita. Musica senza gioia, musica massiccia, musica nella quale il dolore del mondo si immiserisce fino alla piagnucolosa e penosa confessione del dolore grettamente individuale; musica in cui la nota sarcastica o ironica non deriva da unità di visione interiore. Perciò la musica di Reger non sazia, non appaga il nostro bisogno di vita spirituale.

WALTER NIEMANN.

Anton Bruckner.

Bruckner fu detto artista ingenuamente creativo. Ciò sembra vero, perchè la sua musica è, più di qualunque altra moderna del periodo postwagneriano, affatto elementare, una « musica in sè », che rampolla dalle profondità di una pura e ricca vita di sensazioni e di sentimenti: una musica non di riflessione. Nel nostro tempo non più spontaneo, intellettualmente saturo ed ormai posseduto dalle forze dispersive e distruttive di Bacco e di Dioniso, essa sola può ridare l'*unum necessarium*.

Tuttavia questo maestro, così « incolto » e di così fanciullesca fede, soffrì il suo tormento spirituale, nè fu esente, come si volle affermare, da preoccupazioni. Si ascolti il suo *Te Deum*, nel quale, come nel finale della *Missa Solemnis* di Beethoven, i moti del cuore tentano appassionatamente di soffocare i dubbi dell'intelletto; si senta, commossi, come nella *Messa per strumenti a fiato* in mi min., ad onta delle grette oggettivazioni, sensibili nella scelta della tonalità più scialba, prorompa con terribile evidenza, costretta, quasi involontaria, la professione di fede (al principio del *Credo*), e nelle stridenti seconde, soggettivamente imploranti, il doloroso dubbio pessimistico, lo strazio del cuore; si sentano gli « adagi » delle sue nove sinfonie. Quanto dolore, quanto dubbio, quanta disperazione! L'uomo Bruckner era, sì, antiquato fino all'arcaismo dei nonni: ma il musicista Bruckner è in tutto moderno, anche quando, richiesto delle ultime cose e della sopravvivenza dell'uomo dopo la morte, non risponde « no », con la panteistica filosofia naturale di Beethoven ma « sì », con tutta la forza della sua forte convinzione cattolica. Bruckner non era un tipo faustiano, come Beethoven o Wagner; non escogitava problemi filosofici o *Weltanschauungen*, nessuna particolare visione del mondo; ma non era nemmeno un fanciullo, poichè, comunque affissasse il mondo, raggiungeva sempre il medesimo fine.

Come sommo sacerdote dell'arte, egli (ed anche per ciò egli è fuori del suo tempo) contrapponeva al *pathos* (nel senso moderno di tormento spirituale) ed al suo fosco fratello il *daimon*, signore del nostro tempo, l'*ethos*, la purezza morale della musica sublime, quale è inseparabile dalla concezione della musica come religione; ciò si può vedere in tutta l'opera sua, così lontana da qualsiasi mon-

tatura letteraria, da tutta la problematica moderna dell'arte, e si può anche ammirare nei magnifici temi corali delle sue sinfonie, nel grandioso Finale della V, con doppia orchestra di fiati; purezza che ci eleva sopra noi stessi con i suoi « adagi » dialoganti con Dio, in completo distacco dal mondo, con le sue opere chiesastiche in cui vediamo apertamente il cielo. Anche per questo suo carattere mistico ed estatico egli tende la mano a Franz Liszt. Ma le più intime profondità dell'anima sua Bruckner non le svela nelle opere chiesastiche, bensì nelle sinfonie, poichè in esse parla, e non solo ai credenti cattolici, ma a tutto il mondo, il religioso mistero del suo spirito.

WALTER NIEMANN.

I « Lieder » di Wolf.

Scrivendo nel 1897-98 (*Petersjahrbuch*) del *Lied tedesco dopo la morte di R. Wagner*, Hermann Kretzschmar concluse il suo articolo con un entusiastico elogio di Hugo Wolf: « Questo Wolf è un genio, di cui lo splendore illumina specialmente la composizione lideristica ». Incuriosisce tuttavia il confronto di questo passo con quello che prima aveva dedicato a Plüddemann, compositore di ballate: « I nostri contemporanei lideristi, su i quali, si può con certezza contare, sono Filippo Graf, Hans Hermann e Hugo Wolf, tre talenti, di diverso valore, ciascuno dotato d'una sua maniera e insieme collegati da tratti comuni. Tale comunanza sta nella tendenza alla semplicità, alla chiarezza, e nell'attenzione all'efficacia della voce umana. Essi sono in generale disposti più alla musica popolare che a quella artistica ». Dallo strano accomunamento il Kretzschmar si salvava con le parolette: « di diverso valore ». D'altra parte egli lodava di Wolf la maestria tecnica e la schiettezza. Ma come mai potè avvicinare Wolf, di cui erano già state pubblicate quasi tutte le opere, a un dilettante liderista e a un contrabbassista, seppur di talento? Ciò mostra quanto sieno facili gli errori di prospettiva fra i contemporanei, e quante ostilità il maestro di Windischgrätz dovè vincere prima di ottenere il posto che gli spetta nella storia della musica. Ricordo che i miei genitori, avevo dieci anni, tornando da uno dei primi concerti berlinesi della Società Hugo Wolf dissero d'aver ascoltato *Lieder* in parte celestiali, in parte pazzeschi. Ciò che fa riflettere sul diverso adattamento dell'udito nelle successive generazioni.

Oggi può sembrare che Wolf non presentasse difficoltà maggiori di quelle dei suoi predecessori. Ma così non era. In realtà, in confronto con i *Lieder* di Schumann e di Brahms, quelli di Wolf furono tali da contribuire alla diminuzione della musica « da casa », fatta cioè privatamente da amici della musica, a favore dei concerti dei professionisti nelle sale pubbliche. Ciò del resto si riscontra non soltanto in Wolf, ma anche nei suoi contemporanei Strauss, Mahler, Pfitzner, Reger. La « maniera semplice », usata da parecchi fra essi, non poteva salvare la tradizione del canto nelle case. La tecnica degli epigoni di Wagner verso la fine dell'Ottocento ha condotto alla pratica culminante nell'« arte per l'arte », e dannosissima alla cultura; ne seguì la perdita del contatto fra l'arte e il popolo, e anche la fine del *Lied* per pianoforte. Non bisogna dar colpa di ciò a Hugo Wolf; si tratta di un fatale svolgimento della storia dello spirito, del quale egli è la più alta testimonianza.

Quando sorsero le prime pagine magistrali di Wolf, e presto furono notate pubblicamente, quando i romanzi di Zola, i drammi di Ibsen, Hauptmann e di Sudermann, le polemiche di Nietzsche e il monismo di Haeckel volevano toccare un nuovo mito dell'al di là, era tempo di battaglia, e ogni società giovanile si sentiva piena di santo zelo nel combattere. Si consideri pure quell'arte come antiromantica e realistica, certo essa aveva tratti singolarissimi; era la penultima ondata del Romanticismo, e l'ultima fu il « movimento giovanile » dal 1910 al '30. Era il tempo della secessione dell'ala sinistra dei wagneriani. La conclusione del *Guntram* (1894) di R. Strauss afferma chiaramente la separazione da Bayreuth e il crepuscolo delle autorità fino ad allora dominanti, a favore di una nuova personalità e responsabilità individuale *fin de siècle*. Questa generazione, che si dilettava dell'ebbrezza nietzschiana di Dioniso e del Superuomo, era in sostanza un gruppo di solitarî in angosciosa difesa contro l'incubo della *décadence*, al quale neppure i migliori potevano sfuggire. Strauss e Reger si affermavano con una musicalità barocca, Wolf e Pfitzner con una nobile esaltazione poematica nel *Lied*, e specialmente Wolf creò con le musicali tendenze dell'ultimo decennio dell'Ottocento un che di poetico che oggi ancora sopravvive.

Nei suoi *Lieder* Wolf sembra un tardo, ma non un troppo tardo, continuatore, anzi un realizzatore di ciò che Schubert aveva nel *Viaggio d'inverno* profeticamente preveduto, in quanto alle possibilità della rappresentazione dell'anima. Ma l'origine comune del-

l'Austria centrale con lo Schubert dei *Müllerlieder*, evitò a Wolf di elevare la rivelazione dell'anima ad autonomo scopo psicoanalitico, e così rimase innanzi tutto cantore di *Lieder*, musicista.

Da un duplice punto di vista Wolf fu un neotedesco, anzi il più grande wagneriano del *Lied*. Uno, perchè egli trasferì nel *Lied* quella fondamentale specie di declamazione, fondata sulla naturalistica melodica del discorso più che sulla ricercata musicalità, alla quale Hans Sachs accenna, parlando a Beckmesser nel secondo atto dei *Maestri cantori*. Egli potè compiere questo mutamento nel campo del recitativo, senza scemare il valore del *Lied*, poichè nello svolgimento dell'accompagnamento lideristico di Schumann egli colse modificato il principio del *Leitmotif* wagneriano; così la sostanza musicale si incideva nella parte strumentale, non si diminuiva. D'altra parte Wolf è un wagneriano coraggioso nell'armonia e nella tecnica del pezzo. Libero dai preconcetti delle scuole conservatrici, egli trovava le immagini più audaci e osava scriverle. La sua ortografia musicale, come quella di Chopin, mostra più volte che egli ascoltò tali immagini nel suo intimo, o le cercò sulla tastiera, senza aver di esse una precisa consapevolezza; le accoglieva come un dettato e le scriveva veracemente convinto, senza ritrosia, anzi con gratitudine.

Bisogna anche riconoscere che egli non fu un wagneriano, come mostra la sua personalità, distinta da quella di Wagner, di Bruckner, di Brahms, e segnata di originalità. Egli non possedeva quella larga monumentalità necessaria all'ampiezza del dramma musicale e della sinfonia; ma ebbe comune con Schumann quella delicatezza delle frasi, quella gioia del lavoro di miniatura e di filigrana, che lo disponevano all'affascinante *Lied*. Il suo intimo è un largo cosmo, tanto pieno di spiritualità, passione, elevatezza, che ogni ascoltatore si trova con lui come con la più nobile compagnia.

Hans Joachim Moser.

Le tendenze di Richard Strauss.

Dello Strauss troppo si è sentito dire che è un colorista, un divisionista della musica, un descrittivo, e però taluno gli muove il solito rimprovero di non fare bella musica; che è più un francese che tedesco: più un seguace del Berlioz che un seguace del Wagner. Ed egli stesso si dice, con compiacenza, meridionale; e meridionale

in bocca sua vuol dire qualcosa di più preciso, come nazionalità e... come clima!

Ora io credo, sì, fermamente che fra musicalità e figurazione sia una certa opposizione estetica o che, per meglio dire, la figurazione sorga dalla musicalità e di essa si impronti; e già lo Schiller aveva detto di sè che, poetando, l'intuizione non sorgeva in lui ad un tratto ma uno stato musicale la precedeva. Ma, a punto perchè la figurazione sorge facilmente dalla musicalità, vi può essere una musicalità che tenda alla figurazione e che pur si esprime ancora, a buon diritto, come musica; chè tutto ciò che è commossa realtà spirituale è a buon diritto materia d'arte. Pittura di suoni e pittura di parole (*Tonmalerei* e *Wortmalerei*) sono legittime e sono tradizionali alla Germania da Kuhnau a Schumann, da Bach a Strauss. Il solo rischio è che, in questo uscir di se stessa che comincia a far la musica, non si vada troppo oltre e che, per volere fare descrizioni, non si facciano denominazioni; che invece di una poesia musicale non si faccia della prosa musicale o invece di una lirica una conferenza dimostrativa; che invece di parole profonde non si dicano nomi e nomi.

Lo Strauss non solo può benissimo far della musica secondo la tendenza da lui preferita, ma musica profondamente tedesca: in forza di questa tendenza descrittiva che fu sempre caratteristica dei popoli germanici dal Cinquecento in poi: dalle messe e dalle canzoni polivoche ai poemi sinfonici. Che poi questi popoli tendano, con tanto ardore, alle figurazioni nella stessa musica io credo dipenda da una specie di compenso musicale della loro vita espressiva: assai scarsa di figurazioni nel linguaggio; mentre ai popoli latini succede il contrario.

E l'amore tedesco per l'orchestra non è dovuto, come sempre con superficiale facilità si ripete, alla astrattività di quel popolo, ma precisamente alla abbondanza di associazioni figurative, tradizionali o no, che ogni strumento porta con sè nell'animo del compositore, e che sono un potente soccorso figurativo alla ispirazione musicale. Se è giusto quanto io ho espresso con troppo rapidi cenni, non dovrà più meravigliare che un Riccardo Strauss — le caratteristiche del quale sono: l'adesione necessaria ad una trama poematica, la pittura musicale e l'imitazione sonora — sia sorto in Germania. Nè dovrà meravigliare che io neghi recisamente lo Strauss essere un epigono del Berlioz; chè il Berlioz non abbassò mai di troppo l'arte sua sino al giuoco imitativo, sino alla denominazione

musicale e, nell'adottare trame poetiche, preferì programmi semplici e chiari e fervidi a svolgimenti circonstanziati o filosofeggianti e fu egli stesso il poeta dei suoi drammi sacri e profani. Epigono del Liszt e del Wagner è invece lo Strauss, in un certo senso: ma precisamente come esageratore di elementi d'arte che il Wagner aveva moderato il più possibile, affinchè non sconfinassero dal territorio sacro della contemplazione estetica nei luoghi di piacere dell'arte; i gesti strumentali, le violenze della voce o dello strumento e, necessità ritmica connessa spiritualmente alle precedenti, quella tendenza alla danza che accoglie il bello e il brutto dello Strauss drammatico. Curioso epigonismo che, derivando dall'artista che, mentre bandì la crociata contro il sensualismo melodico italiano, ogni blandizie sensuale introdusse, senza confessarlo, nella musica orchestrale, riesce poi ad un netto e crudo ed esaltato sensualismo sonoro più che musicale.

Ogni artista passa a traverso un periodo della propria vita espressiva nel quale può dirsi che egli sia « il dilettante del proprio stile »; talora, quando la sua originalità non sia profonda, ne attraversa un altro giovanile nel quale egli è il dilettante di tutti gli stili. Riccardo Strauss ha attraversato tutti e due questi utili periodi e a me pare, se non mi inganno, che la *Sinfonia domestica* (op. 53) e l'*Elektra* (op. 58) rappresentino nel poema sinfonico e nel dramma l'inizio della maturità dello stile e degli anni; come il *Don Juan* (op. 20) e qua e là il *Guntram* (op. 27) segnarono la fine del dilettantismo di tutti gli stili.

Dal quartetto alla sonata (op. 6) per violoncello e pianoforte, al concerto (op. 8) per violino, alla sinfonia *Aus Italien* (op. 16), alla stessa *Burleske* per pianoforte e orchestra, egli aveva infatti tentato tutte le vie, dal mendelssohnnianismo diluito in un pallido laghetto di musica, con suvvi un corno argenteo di luna a specchio, alla ardente verbosità ciaicoschiana appesantita nel ritmo e nell'armonia e alle più ardite scapigliature lisztiane; ma spoglie di quell'estrosa vita ungherese alla nostalgia della quale il Liszt deve tutta la sua grandezza: e talora egli è grande da vero.

Le necessità sinfoniali lo ritenevano ancora entro i procedimenti tematici e di svolgimenti che dànno i modi di essere più profondi dello spirito attivo, i suoi modi dinamici essenziali, le sue sinergie fondamentali che sono tutta la psicologia in germe e che però dovrebbero rientrare, come nelle ispirazioni del musicista, così nelle contemplazioni del filosofo e dello storico. Ma obbedire sin-

ceramente a queste necessità sinfoniali significa avere uno spirito ricco e versatile e pronto a seguire ogni più lieve moto dell'ispirazione senza sperderne il pulsante ritmo fondamentale; significa aggiungere modi di canto e gesti ad altri gesti e ad altri modi di canto per rilevare e per accrescere di vita le intuizioni centrali: i motivi, dice la tradizione italiana, e la parola è profonda.

Ma lo Strauss non era tempra da obbedire a queste necessità elementari troppo remote: la mancanza di esse e la incoordinazione dinamica che ne risulta dànno l'essenziale del suo temperamento d'artista. La scarsezza di invenzione che gli si suole rimproverare dipende da una osservazione e da una ragione critica *à coté.* Il fatto primo è questo: la tendenza a ripetere semplicemente un tema più o meno variato, non ad arricchirlo di vita o meglio ad *integrarlo* col suo stesso svolgimento: conferendogli a poco a poco, voglio dire, quell'intensità di vita totale che esso ebbe all'atto dell'invenzione nell'animo dell'artista: in una fervida contemporaneità sostanziale di tutti gli elementi d'arte che da esso sembreranno poi generati nello svolgimento e che, invece, lo generarono.

La tendenza dello Strauss è tendenza non a svolgere ma ad associare, non a rinnovare espressivamente ma a variare e a svariare. Questa tendenza non è sinfonica: è poematica e propria della poesia: più libera della musica e più libera proprio in quanto che la musicalità del verso le fa da sostegno. È del resto naturale che l'intimo scorrere della musica figurativa sia analogo a quello di un'arte figurativa sì ma ancora aderente alla musica quale è la poesia: siamo dalle due bande di territorio neutro dello spirito: quello della musicalità vera e propria.

È anche naturale, dunque, che questa tendenza intimamente poematica della musica richiami il soccorso della poesia e che sia pervasa, non solo di aspirazioni pittoriche, ma di tendenze sensualistiche che è opportuno mettere in luce.

. . . .

FAUSTO TORREFRANCA.

Capitolo XIII.

L'OTTOCENTO IN ALTRI PAESI D'EUROPA

Lo sviluppo della musica polacca.

Il nefasto regno dei due sovrani della dinastia sassone non fu propizio allo svolgimento dell'arte musicale in Polonia. Non che Augusto II (1697-1733) e Augusto III (1738-1763) non abbiano incoraggiato la musica. Nell'aristocrazia, quest'arte ebbe una parte importante; ma il livello intellettuale generale era considerevolmente disceso dai tempi di Gomolka e di Zielenski. Segno caratteristico: assenza quasi completa di opere stampate, o meglio, incise. Nulla fu pubblicato dei capolavori dell'abate G. G. Gorczycki, contemporaneo di Augusto II. Non mancavano pertanto musicisti. Numerose anzi le cappelle private, e più numerose quelle da chiesa. La musica sacra aveva assunto un carattere teatrale, scrivendosi alla maniera italiana, per soli coro e orchestra. I suoi rappresentanti C. Jezierski, K. Pyrszynski, H. Szczurowski, ecc. erano piuttosto mediocri. L'abate Zieleniewicz fu il solo degno successore dell'abate Gorczycki. Altonio Milwid rappresenta il genere sinfonico. Le sue sinfonie furono scritte probabilmente al tempo delle prime opere di Haydn. Non mancano d'una certa grazia melodica, ma dalla semplicità dell'architettura traggono spesso un carattere troppo ingenuo. Notevole l'uso dei temi popolari. A Corte, l'opera italiana dominava tutta la vita musicale. Le rappresentazioni dell'Opera reale cominciarono nel 1724 in un edificio speciale, partecipandovi cantanti italiani fra i migliori. J. A. Hasse dirigeva spesso le sue opere. Malgrado l'alto valore delle rappresentazioni e la libertà dell'ac-

cesso, tale teatro non ebbe azione immediata sul gusto popolare. Soltanto sessant'anni più tardi l'opera nazionale potè compiere la sua missione. Intanto l'opera e il ballo era alla moda ne' sontuosi castelli dell'alta nobiltà. A Nieswiez, la principessa Orsola Radziwill scrisse commedie e piccole opere. Distinti dilettanti spesso partecipavano alle rappresentazioni. La compagnia era costituita da artisti polacchi e italiani, dava commedie, opere, balli. Una numerosa orchestra suonava tutti i giorni. A Rozanka, il principe Sapieha fondò un teatro e una scuola di musica, reclutando gli allievi tra i contadini. Il *Devin du village* di J. J. Rousseau fu eseguito appunto da attori contadini di Rozanka.

Durante il secolo XVI si compì l'evoluzione della danza polacca del secolo precedente. Nelle più tipiche forme si passa gradualmente dal $^2/_4$ al $^3/_4$. Al principio del sec. XVIII le antologie tedesche contengono la *Polonaise* e la *Mazour* nella loro forma primitiva (*Die Singenden Muse an der Pleisse*, Lipsia, 1736). Nel *Der volkommene Kapellmeister*, l'opera didattica di Mattheson (1732), un intero capitolo è consacrato alla *Polonaise*. Vi si tratta di due generi di *polonaise*, l'una in 4, l'altra in 3. La musica polacca influì sui più notevoli compositori in Francia e in Germania. Fra le *Pièces de clavecin* di Francois Couperin, 1721, si trova un *Air dans le gout polonais*; nelle *Indes galantes* (1735) Rameau fa danzare un *Air grave pour deux polonaises*. J. S. Bach e Händel scrissero numerose *polonaises*. I figli del grande Giovanni Sebastiano, specialmente Wilhelm e Friedemann, composero danze di tale genere. Telemann scrisse due *Sonates polonaises* per due violini e basso continuo. L'azione reciproca della musica popolare e di quella artistica decise i tratti caratteristici dei diversi tipi di danze: *polonaise, mazour, krakowiak*. Al principe Michel Kleophas Oginski (1765-1833), compositore polacco di grande valore, molto stimato alla corte russa, e allievo di Kozlowski, si deve il miglior tipo di *polonaise* del Settecento. Le composizioni di Oginski sono molto stimate ai nostri giorni; le *polonaises* di Elsner e di Kurpinski servirono di modello alle prime *polonaises* di Chopin.

La musica di danza dominò nella seconda metà del Settecento tutta l'arte profana, diventando uno dei principali elementi dell'opera nazionale. Un rinnovamento si manifestò sotto il regno di Stanislao Poniatowski (1764-1795), il quale, essendo molto colto, protesse le arti e incoraggiò le tendenze nazionali. Alla nascita del teatro nazionale seguì la creazione dell'opera polacca.

In quanto alle opere, Varsavia aveva avuto solamente rappresentazioni di compagnie italiane e francesi. E quando un cantante italiano cantò in polacco l'aria d'un'opera italiana, l'innovazione ebbe un considerevole successo. S'intravide la possibilità di un'opera nazionale. Il re ne prese l'iniziativa, incaricando l'abate Bohomolec di scrivere in lingua polacca una commedia con musica per gli allievi della scuola dei cadetti. Tale opera, rappresentata nel 1778 sulla scena del teatro nazionale, segnava gli inizi dell'opera polacca. La commedia, nella quale il parlato s'alternava col canto, era intitolata *La miseria mutata in felicità*. Semplice ed ingenua, sia nel testo come nella musica, ottenne un grande successo, realizzando le tendenze nazionali nel genere drammatico. Era allora direttore del teatro nazionale Montbrun, un francese stabilito in Polonia, il quale ebbe anche il merito di lanciare nella carriera artistica Adalbert Boguslawski, detto « il padre del teatro polacco ».

Nei suoi esordii la scena lirica polacca fu strettamente legata con quella drammatica. Mancando i cantori, gli attori li sostituirono. Poi una compagnia polacca si formò e consolidò. In quindici anni furono rappresentate in lingua polacca le più difficili e importanti opere italiane, per esempio l'*Axur* di Salieri. Kamienski (1734-1821) compose allora alcune opere comiche, di cui la più caratteristica, *Sofia o Gli amori del villaggio*, fu rappresentata nel nuovo edifizio del teatro nazionale costruito nel '79. Bisogna poi ricordare Jean Stefani (1746-1829), d'origine ceca, violinista dell'orchestra reale, che meglio di Kamienski aveva approfondito la musica popolare polacca. La sua opera principale *Kracoviani e montanari ossia Un creduto miracolo*, rispondeva, come la *Sofia*, alle idee democratiche del tempo. Le due commedie rappresentavano scene di contadini leggermente idealizzate: un nobile erede tenta di conciliarsi le simpatie dei suoi contadini. Il frequente uso di canti e danze popolari, aggiungendo grazia all'opera, rispondeva mirabilmente al gusto del pubblico. *Kracoviani e montanari* tennero la scena per circa una ventina d'anni, cedendo poi il posto ad una omonima opera di Kurpinski. Rimaneggiata nel 1823, la commedia di Stefani fu intitolata *Nozze contadinesche a Ojcov*, e viene ancora riprodotta.

. . . .

Dopo la rivoluzione del 1831 grandi mutamenti avvennero nella vita intellettuale artistica della Polonia. Chiusa la Scuola superiore di musica di Varsavia, Rossini trionfava nei teatri. L'aristocrazia

intellettuale polacca, esiliata in Siberia o espatriata. « L'ordine regna a Varsavia ». E pertanto nove anni dopo la morte di Chopin il teatro nazionale polacco entrava in una novella fase della sua esistenza, grazie alla prima rappresentazione di *Halka* di Moniuszko (1819-1872). Questi fu il più eminente rappresentante dell'arte musicale in Polonia nella seconda metà dell'Ottocento. Educato in un ambiente nel quale la vita intellettuale era quasi spenta e l'arte non esisteva più, Moniuszko potè facilmente superare, grazie al suo genio, il livello artistico del suo paese. Con mezzi relativamente semplici espresse nei suoi canti la sua anima polacca. Non desiderò, come Chopin, nuove formule musicali, più che mai l'espressione dominò la fattura, e perciò fu meglio compreso in patria che fuori; ma la sua arte influì sui suoi concittadini più di quella raffinata di Chopin; egli seppe realizzare il tipo dell'opera nazionale, la quale esisteva in germe alla fine del Settecento. *Halka*, composta nel 1848, fu più tardi rimaneggiata, aumentata di due atti, e nel 1858 apparve trionfalmente sulla scena di Varsavia. Quell'opera è forse la più celebre, la più amata in Polonia, ma non la più perfetta tra le opere drammatiche di Moniuszko. Cantando con forte sentimento la tragica sorte di Halka, fanciulla del popolo sedotta da un giovine signore, Moniuszko ebbe ineguale l'ispirazione; meglio riuscì nelle opere più descrittive che drammatiche come il *Castello misterioso* e il *Verbum nobile*, dove racconta, in uno squisito linguaggio musicale, la vita della nobiltà polacca negli antichi castelli. La sincerità del lirismo, le *Polonaises* di andamento cavalleresco, le *Mazurs* riboccanti di vivacità, evocano all'uditore polacco i cari ricordi del tempo antico. L'opera *La contessa* caratterizza ingegnosamente i diversi ambienti della società polacca della fine del Settecento, i costumi dei nobili e quelli degli stranieri. Nelle sue opere scompare l'influenza dei classici viennesi ed emerge piuttosto lo stile di Auber e quello dell'opera italiana. Autore di *Lieder* facili e suggestivi, fu detto lo Schubert della Polonia.

Fra i contemporanei di Moniuszko sono da ricordare Enrico Wieniawski (1835-1880) e suo fratello Giuseppe, pianista, il pianista Antonio Kontski (1817-1899), Ladislas Zelenski, Sigismondo Noskowski, Giulio Zarembski, Alessandro Zarzycki.

Ignazio Giovanni Paderewski appartiene a una più giovine generazione. Il suo nome brilla d'una speciale luce nel mondo musicale internazionale. Nato nel 1860 a Kurylowka, in Polonia, iniziò gli studi al Conservatorio di Varsavia, nel quale fu poi nominato pro-

fessore. Studiò composizione a Berlino con Kiel, e a Vienna il pianoforte sotto la direzione di Leszetycki, il quale deve all'insigne suo discepolo gran parte della sua fama di pedagogo. Raggiunto un altissimo grado di virtuosismo, dopo qualche anno di assiduo lavoro, Paderewski divenne uno dei più grandi pianisti d'Europa e d'America. L'originalità della sua personalità nazionale si affermò sia nell'invenzione melodica, sia nelle armonie, fino dalle sue prime composizioni. Forza drammatica, emozione lirica, tali i suoi caratteri più salienti. Egli usò le piccole forme e le grandi: la leggenda, i *Lieder*, dei quali i più belli su testi di Mickiewicz, i numerosi pezzi per pianoforte, il Concerto per piano, ecc. sono universalmente conosciuti. Nel 1901 terminò la composizione dell'opera *Manru,* la quale rappresenta il conflitto fra l'anima sempre inquieta dello tzigano e la vita di famiglia, fra la vita libera e l'amore coniugale. Amplissima è la *Sinfonia in si minore* (1905-1909), soprannominata « Polonia ». Paderewski è amato in patria e conosciuto come uno dei migliori e più generosi cittadini, come brillante oratore, come grande patriota.

Nell'ultimo quarto dell'Ottocento si sviluppò il *Lied* polacco. Accanto ai nomi già citati di Zelenski, Noskowski e Paderewski occorre allineare quelli di Giovanni Gall (1859-1912), di Stanislao Niewiadomski, di Pietro Maszynski.

HENYK OPIENSKI.

Chopin.

Limitandosi esclusivamente nell'àmbito del pianoforte, Chopin diè prova d'una qualità che, preziosissima in un grande scrittore, è certamente rarissima in uno scrittore comune: l'esatto riconoscimento della forma nella quale gli è dato di eccellere. Pertanto questa limitazione, della quale molto lo lodiamo, nocque all'importanza della sua fama. Un altro, che avesse posseduto facoltà melodiche ed armoniche uguali alle sue, difficilmente avrebbe resistito alle tentazioni che offrono i canti dell'archetto, i languori del flauto, le tempeste dell'orchestra... Anzichè aspirare al fracasso dell'orchestra, Chopin si contentò di riprodurre integralmente il suo pensiero sull'avorio della tastiera, riuscendo allo scopo di non diminuire l'energia del pensiero stesso e neppure di tentare effetti d'insieme o abbondanti decorazioni. Non si valuta abbastanza seriamente e attentamente il

pregio del disegno di quel delicato bulino, usi come siamo a considerare come compositori degni d'un gran nome soltanto coloro che hanno lasciato almeno una mezza dozzina di opere, altrettanti oratorii, qualche sinfonia, richiedendosi a ciascun musicista di fare tutto, e anche un po' più che tutto.

Lo studio attento e l'analisi accurata delle opere di Chopin rivelano bellezze d'un ordine assai elevato, sentimenti d'un carattere perfettamente nuovo, forme d'una costruzione armonica tanto originale quanto sapiente. Nella sua musica l'arditezza è sempre giustificata; la ricchezza, l'esuberanza non escludono la chiarezza, la singolarità non degenera in bizzarria, le cesellature non sono disordinate, il lusso dell'ornamento non grava sull'eleganza delle linee principali. Le sue migliori opere abbondano di combinazioni originalissime nel trattamento dello stile musicale. Audaci, brillanti, seducenti, velano la loro profondità con tanta grazia, e la loro abilità con tanto fascino che a mala pena si riesce a sottrarsi dalla loro avvincente lusinga e a giudicarle freddamente dal punto di vista del valore teorico.

A lui dobbiamo l'estensione degli accordi, sia placcati, sia in arpeggi, sia a note staccate, le sinuosità cromatiche ed enarmoniche di cui le sue pagine offrono esempi evidenti, i piccoli gruppi di note sovrapposte. A questo genere ornamentale, del quale si era avuto un esempio nelle fioriture dell'antica grande scuola del canto italiano, egli aggiunse quell'imprevisto e quella varietà che non sono consentiti alla voce umana, mentre fino ad allora il pianoforte aveva servilmente imitato gli abbellimenti divenuti stereotipi e monotoni. Egli introdusse quelle ammirevoli progressioni armoniche che conferiscono un carattere serio anche alle pagine che, data la leggerezza del loro soggetto, non sembravano aspirare a tanta importanza.

Ma che importa il soggetto? È l'idea che ne deriva, e l'emozione onde lo si fa vibrare, che lo eleva, nobilita e ingrandisce. Quanta melanconia, quanta finezza, quanta sagacia, quanta arte soprattutto nei capolavori di La Fontaine, di cui i soggetti sono tanto familiari e i titoli tanto modesti. Tali sono quelli degli *Studii* e dei *Preludii*; pertanto siffatti pezzi di Chopin resteranno come tipi di perfezione in un genere che egli ha creato, e che denuncia, al pari di tutte le sue opere, l'ispirazione del suo genio poetico. Gli *Studii* serbano una giovanile spigliatezza che impallidisce in qualcuna delle opere posteriori, più elaborate, finite, combinate, e che scompare, se si vuole, nelle sue ultime produzioni, nelle quali appare

una più squisita sensibilità che fu giudicata sovreccitata e perciò fittizia. Ma non è difficile convincersi che tale sottigliezza nell'uso delle sfumature, tale eccessiva finezza nella realizzazione delle più delicate tinte e dei più fugaci contrasti non ha che una falsa rassomiglianza con le ricerche del vano e dell'impreciso. Esaminando gli *Studii*, si è costretti a riconoscere in essi la chiaroveggenza, spesso l'intuizione delle transizioni che realmente esistono nel sentimento e nel pensiero, delle quali gli uomini comuni non s'avvedono, così come la loro vista non coglie tutte le transizioni del colore, tutte le gradazioni delle tinte che costituiscono l'indicibile bellezza e la meravigliosa armonia della natura.

Non si costrinse, pertanto, nei quadri che egli poteva liberamente disegnare, e volle pure chiudere il suo pensiero nelle classiche barriere. Scrisse concerti e sonate, belle composizioni, nelle quali non è difficile distinguere più volontà che ispirazione. La sua ispirazione era imperiosa, fantastica, irriflessa; i suoi atteggiamenti non potevano essere che liberi. Credo che egli abbia violentato il suo genio ogni volta che ha tentato di ridurlo a regole, a classificazioni, a ordini non naturali, e che perciò non potevano concordare con le esigenze del suo spirito, del quale la grazia si moltiplicava proprio quando sembrava svanire. I saggi di Chopin in queste forme classiche brillano per una rara distinzione stilistica; contengono passaggi d'alto interesse, pezzi di sorprendente grandezza. Citerò l'Adagio del secondo *Concerto*, per il quale aveva una spiccata predilezione, sicchè si compiaceva di ripeterlo frequentemente. I disegni accessori appartengono alla più bella maniera dell'autore, la frase principale è ammirabilmente larga. Tutto questo pezzo è d'un'ideale perfezione. Potremmo non ricordare la Marcia funebre intercalata nella sua prima sonata, orchestrata ed eseguita per la prima volta nei suoi funerali? Udii un giorno un giovine del suo paese: « Queste pagine avrebbe potuto scriverle soltanto un polacco! ». Infatti tutta la straziante solennità del corteo d'una nazione avvolta in gramaglie e piangente la sua propria morte echeggia nel funebre scampanìo che sembra scortarla. Tutto il sentimento di mistica speranza, di religioso appello a una sovrumana misericordia, a un'infinita clemenza, a una giustizia che distingue ogni tomba e ogni culla; il pentimento esaltato che illuminò i dolori e i danni, sopportati con l'ispirato eroismo proprio dei martiri cristiani, risuona in quel canto supplice e desolato. Quanto di più puro, di più santo, di più rassegnato, il cuore delle donne, dei fanciulli e dei sacerdoti accoglie, insieme con

la fede e con la speranza, risuona, freme con indicibili vibrazioni, in quel pezzo! Si piange non la morte d'un eroe che altri eroi potranno vendicare, ma la morte d'un'intiera generazione della quale sopravvivono solamente donne, fanciulli e sacerdoti.

Ma le composizioni di Chopin non son prive di altre emozioni, di sorde collere, di vendette soffocate. Parecchi studii e scherzi dipingono una esasperazione concentrata, una disperazione ora ironica, ora altiera. Siffatte apostrofi oscure della sua musa sono state trascurate e meno comprese di quei poemi dal tranquillo colore, poichè derivavano da una regione sentimentale nella quale pochi penetrarono. Il carattere personale di Chopin contribuì a tale parziale conoscenza. Cortese, affabile, aperto, non lasciava sospettare le segrete convulsioni che lo agitavano.

FRANZ LISZT.

Smetana e lo spirito ceco.

Federico Smetana, poco più che ventenne, aveva già il suo posto nel grande regno della musica, e precisamente quando nel 1846 subì impressioni potenti specialmente per il loro carattere di inattesa violenza. In quell'anno giunse a Praga Berlioz, che vi diè, fra le altre composizioni, la sua *Sinfonia fantastica*. Lo Smetana ne fu profondamente commosso; l'arte del compositore francese costituì per lui una rivelazione. Egli vide costantemente in Berlioz il duce di coloro che volevano l'arte, espressione della rinnovata vita delle nazioni europee; e più tardi, quando ebbe inizio la nuova esistenza del popolo ceco, e i musicisti cechi vollero organizzare una prima grande manifestazione di quest'arte, fu lui che, mettendo al primo numero del programma una grande composizione del Berlioz, interpretò nel mondo più eloquente quei sentimenti universalmente sentiti.

Nello stesso anno 1846 venne a Praga anche Francesco Liszt. Lo Smetana ne fu del pari colpito, tanto che il pianista Liszt diventò per lui l'ideale di tutti i virtuosi di pianoforte, e dalle sue esecuzioni potè molto apprendere. Ebbe occasione di ascoltare anche musicisti di fama mondiale, fra i vecchi il Moscheles e l'Hummel, fra i nuovi il Thalberg e la poetica Clara Schumann, perfezionandosi così sotto l'influsso della maggiore e più feconda arte di quel periodo.

Tale fu l'inizio dell'evoluzione dello Smetana. Intanto ecco che il destino della Boemia si ripresenta in tutta la sua durezza. Sotto

il giogo dell'Austria, alle terribili persecuzioni del sec. XVII, succedono, nel sec. XVIII, giorni ancora peggiori; è il periodo della mutilazione spirituale della nazione, la cui esistenza, non solo politicamente ma anche culturalmente venne soffocata. L'assolutismo del Metternich domina quei tempi, e ogni tentativo di manifestazioni un po' più libere viene soffocato al suo nascere. Questo movimento puramente letterario, diciamo pure librario, non può soddisfare affatto lo spirito troppo vivace dello Smetana. Egli rimane perciò anche estraneo a tutte quelle canzoni popolari ed ai loro motivi, allora tanto in voga, sotto il nome di musica « nazionale ». Egli non può condividere la gioia di quei patrioti che facilmente si entusiasmano al canto di qualche canzone cosidetta nazionale, nè la soddisfazione di quei musicisti, di pretese ancor minori, per i quali ogni canzone scritta su testo ceco, su motivi popolari, rappresenta già una conquista politica. Spiritualmente lo Smetana vive già in un mondo ben diverso, nel mondo delle future libertà politiche, culturali e artistiche; il suo sguardo è fiso dinanzi a sè, e attende.

Ecco il 1848, che segna l'ora tanto attesa da lui. La libertà, proveniente dall'Occidente, e diffusasi in tutta Europa, lo travolge nel suo vortice impetuoso. Ha allora la percezione che nel popolo si ridestino nuove forze, che esso si prepari a una grande impresa, e ne è esaltato. Compone perciò canzoni, inni per la guardia nazionale rivoluzionaria ed è di quei giorni la sua prima grande composizione per orchestra *Jásavá ouvertura* (*Preludio di gioia*), dove per la prima volta fa risonare le note vittoriose della nuova vita nazionale. Ma purtroppo la primavera del 1848 passa rapidamente, e la reazione del Bach distrugge inesorabilmente le prime gemme della libertà spuntate sull'albero della vita ceca: ritorna la desolazione, senza speranza di un prossimo ritorno della primavera. Lo Smetana si sente gravato da una grande oppressione: cerca di resistervi, si sforza, anzi, di influire, per quanto gli è possibile, sulla ripresa della vita nazionale, e crea un istituto musicale, organizza concerti, scrive piccole ma deliziose composizioni per pianoforte, e compone le sue prime polche, piene di grazia e di freschezza gioiosa. Eppure l'anima sua si sente come incatenata dalle stesse catene che opprimevano allora tutta l'esistenza dei popoli soggetti all'Austria. Non è quindi in grado di elevarsi liberamente e di volare verso la meta delle sue aspirazioni.

A Weimar egli trovò realizzato tutto quello che durante il suo isolamento aveva sognato. Era allora il periodo del massimo sviluppo dell'arte musicale a Weimar, della quale città il Liszt fece il centro

della musica neoromantica non solo tedesca, ma anche di altri paesi. Tutti, allora, accorrevano a Weimar come a una Roma musicale moderna, e anche lo Smetana vi trovò ciò che l'anima sua aveva agognato. Nel Liszt riconobbe un artista di grande talento creativo e un combattente risoluto per la nuova arte, al quale si unirono poi, in gran numero, allievi e seguaci che propagarono in tutta Europa le idee del loro maestro.

Lo Smetana fu assorbito colà, in modo particolare, dalla stessa idea nella quale viveva tutta Weimar, di creare, cioè, l'opera comica moderna. La lotta era stata allora impegnata intorno al *Barbiere di Bagdad* di Pietro Cornelius, primo tentativo del genere di questo gruppo. Il Liszt, stimando profondamente Wagner come il massimo drammatico neoromantico, non volle guidare i suoi allievi all'imitazione di questo musicista, esortandoli invece alla ricerca di vie proprie e nuove. E per questo, vedendo la perfezione con la quale il Wagner aveva risolto il problema della tragedia musicale moderna, incoraggiò i proprii allievi a cercare fortuna nel campo dell'opera comica moderna, che quasi nessuno aveva ancora tentato. Lortzing e la *Allegre comari di Windsor* del Nicolai, ad onta di tutti i loro pregi, appartenevano ancora al mondo antico, di modo che il *Benvenuto Cellini* del Berlioz era in realtà l'unico tentativo di un'opera comica della nuova corrente neoromantica. Ma ad imprese così ardite poteva darsi soltanto colui che avesse avuto non solo un vero talento drammatico, ma anche disposizioni particolari per l'opera comica. E tale poteva essere soltanto un artista di un carattere particolarmente chiaro, perchè soltanto questi poteva essere in grado di creare una musica soffusa di tale umore. L'opera comica moderna, in armonia con la seria corrente del neoromanticismo, non doveva essere caricaturale come fu la vecchia opera buffa, nè provinciale, com'è il caso del Lortzing; doveva essere all'altezza dell'arte neoromantica moderna, sia musicalmente che culturalmente e idealmente. Per tale ragione la sua comicità doveva essere fondata non sul ridicolo bensì sull'umore, su una fresca concezione del mondo e della vita. Ad essa si sentirono quindi attratti anzitutto quelli che l'ammirazione per l'arte wagneriana aveva condotto al neocromatismo, senza avere tuttavia il pessimismo del Wagner, perchè la loro concezione della vita era diversa; positiva. Primo di tutti fu il Cornelius, il più giocondo, certamente, fra gli allievi del Liszt, e dal quale sgorgava una fonte continua di felice umore, senza che per questo venisse in qualche modo intaccata la sua serietà di vita, nelle idee e nell'arte. Questa

idea ebbe una ripercussione affatto speciale nello Smetana. Certamente è un tratto caratteristico dell'anima ceca questo particolare ottimismo, per il quale i cechi hanno saputo resistere sempre alle afflizioni della vita. Così quando lo Smetana sentì e vide, a Weimar, gli sforzi che si facevano per creare un'opera comica moderna, fondata appunto su un umore esuberante di vita, è naturale che questa idea gli sia rimasta particolarmente impressa nella mente, prendendovi profonde radici, senza essere tuttavia messa immediatamente in esecuzione.

La sconfitta dell'Austria nella guerra con l'Italia, nel 1859, è anche la sconfitta dell'assolutismo. Nel 1861 Smetana si ritrova già a Praga, con la precisa intenzione di creare una nuova vita musicale ceca, sia con la fondazione dei necessari istituti d'arte, sia con la composizione di tipiche opere d'arte. Nella vita e nell'arte dello Smetana ha principio il vero periodo creativo.

Dopo il 1860 la nazione ceca visse di una vita particolarmente movimentata. Gli istituti d'arte rimasero quasi tutti in mano ai tedeschi, compreso il teatro della provincia, per cui i cechi dovettero costruirsi un proprio teatro. Mancavano anche i denari, perchè il capitale si trovava allora quasi esclusivamente in mani straniere. Si volle, per lo meno, un teatro provvisorio, che venne costruito in tutta fretta, e nel quale le rappresentazioni cominciarono già nel 1862. Era un teatro di proporzioni modeste, ma il pubblico ceco vi si sentiva felice, perchè era teatro suo, interamente suo. Lo stesso si può dire per quanto riguarda i concerti. Anche qui non esistevano istituzioni che avessero potuto occuparsene. Tale funzione venne esercitata dalle società corali ceche, il cui numero salì improvvisamente a 200, e che, già nel 1862, organizzarono a Praga il primo *festival* corale, con carattere, ben s'intende, prettamente ceco. L'orchestra dell'opera ceca offriva del pari la possibilità di tenere concerti orchestrali, per cui la vita musicale del paese, che prima di allora si può dire non esistesse affatto, potè svilupparsi con grande rapidità. E lo Smetana fu l'anima di tutto questo movimento. Bülow, il quale, come Liszt, veniva spesso a trovare lo Smetana a Praga, riconobbe in lui il pioniere dell'arte ceca anche in questo campo. Allora l'opera ceca aveva a disposizione dei cantanti veramente eccellenti e, sotto la guida di tale maestro, essa divenne la scuola migliore degli artisti cechi, sia nell'arte riproduttiva che in quella creativa. Più tardi si unirono allo Smetana anche altri compositori, più giovani, come Ant. Dvorák, Zdeněk Fibich, Vilém Blodek, Karel Bendl, J. R. Rozkošný, Karel Sebor, i quali lo aiutarono a creare un'opera ceca nel repertorio.

Ma non si volle soltanto dare ai cechi una siffatta vita artistica, si volle anche che questa vita musicale fosse effettivamente ceca, nella lingua e nello spirito. Ecco perchè i cechi abbandonarono gli istituti d'arte aventi una direzione tedesca. Pure in questo lo Smetana divenne subito l'anima direttiva della rinata musica ceca. Sotto l'influenza della sua forte personalità artistica, il carattere nazionale di questa musica popolare. Allo Smetana non bastava affatto tale coloritura. avuto fino allora sotto l'influenza delle teorie romantiche sul carattere nazionale della musica, basato sulle particolarità « nazionali » della musica popolare. Allo Smetana non bastava affatto tale coloritura, nè dal punto di vista nazionale, perchè nella nazionalità egli vedeva qualche cosa di più grande e superiore di una semplice caratteristica etnica, nè dal punto di vista artistico, perchè queste combinazioni e giuochi col semplice colorito urtavano la sua serietà artistica. « Con l'imitazione della melodia e del ritmo delle nostre canzoni popolari non si crea nessuno stile nazionale; si ha tutt'al più una debole imitazione delle canzoni stesse, senza parlare poi della verità drammatica », affermava contro i sostenitori di quella teoria romantica, ed egli stesso non « falsificò » mai, come usava dire, l'arte popolare.

ZDENEK NEDJELY.

I Russi.

All'alba dell'Ottocento si scorgono i primi sintomi di un'epoca nuova; essi si possono considerare come il contraccolpo dell'invasione napoleonica; dappertutto furono i medesimi, quasi, e si manifestarono in generale con un deciso risveglio, un rinvigorimento dello spirito democratico nelle singole nazioni. In Russia il fenomeno assunse un più spiccato carattere, poichè nelle superiori sfere sociali s'andava diffondendo la convinzione che alla Russia spettasse una missione particolare nel moto europeo (« Santa Alleanza »). L'influente posizione acquistata dalla Russia in Europa dopo il 1812 giustificava fino ad un certo punto tale idea; perciò il bisogno di una letteratura, di una poesia, di una musica patriottica divenne così acuto da stimolare una produzione assolutamente nazionale, degna della vantata grandiosa missione mondiale della Russia. Sotto l'influenza delle idee romantiche in genere la musica, non più considerata un semplice elemento di piacere e di trattenimento, assunse l'importanza di esperienza interiore profonda e penetrante.

Ora, se stabiliamo un raffronto fra ciò che avveniva allora in Russia (1790-1830), nel campo artistico, e l'ondata creatrice da cui contemporaneamente fu percorsa l'Europa intiera, e specialmente la Germania, restiamo colpiti dalla diversità dello spirito artistico in Russia e nell'altre regioni d'Europa. La musica russa di quell'epoca ha un aspetto misero addirittura, e qua e là provincialesco; si rivela impotente nella musica. Gli unici compositori degni di nota, Alabiev, Verstovski e Varlamov, appartengono al tipo del dilettante russo-italiano; le loro opere tradiscono una tecnica maldestra, quasi pietosa nella sua povertà, un senso artistico assolutamente primitivo.

Per comprendere il fenomeno artistico dell'apparizione di Glinka tra il 1830 ed il 1840, allorchè il suo stile già presentava la sua forma determinata, e per spiegarci la sua posizione nel complesso della storia della musica, dobbiamo tener presente l'atmosfera musicale dell'Europa del tempo e la sua influenza sulla Russia, ormai in relazione ininterrotta con essa. All'epoca in cui l'ingegno di Glinka si andava formando e rinvigorendo erano già comparse in Europa le grandiose creazioni di Beethoven. Weber aveva fondato l'opera romantico-fantastica elaborata con la materia della leggenda popolare, e Schubert aveva dato la forma definitiva allo stile del *Lied*; Rossini, Donizetti, Bellini inondavano il mondo con le loro melodie facili all'orecchio, dolci e leggiadre; all'orizzonte musicale spuntavano gli astri di Chopin, di Schumann, di Liszt e di Berlioz; anche Mendelssohn era agli inizi della sua attività artistica. Fra tutti, popolarissimi erano in Russia Spontini, Boïeldieu, Rossini, Bellini, Donizetti, Weber, in parte anche Halévy e l'allora sorgente Meyerbeer; tutti appartenenti al mondo operistico, ossia alla sfera musicale più presto accessibile al gusto dilettantistico. Meno facilmente si faceva strada la musica strumentale, di più ardua comprensione; tuttavia anch'essa andava penetrando in Russia, presentata da notevoli virtuosi venuti di fuori. Fra i quali sta, in primo piano, il celebre pianista irlandese John Field (1782-1837), russificatosi durante una più che ventennale dimora a Mosca, e divenuto l'antesignano dell'alta cultura pianistica nel paese. Glinka è perciò un riflesso della grande arte musicale europea del sec. XIX nella società russa, la quale era allora capace soltanto di assorbimento.

In tali condizioni, in quest'atmosfera ed in questo ambiente, l'ingegno di Glinka si formò; più tardi, si raffinò, all'estero; quest'ultima rifinitura non fu però sufficiente a dargli una completa padronanza dell'arte; sempre rimase in lui una leggera tinta di dilettantesimo.

Ad ogni modo era naturale che la sua attività, seguendo il gusto dominante, s'avviasse subito, col favor popolare, verso l'opera ed il *Lied* (romanza) nazionale.

L'attività di Glinka non diede dapprima alcuna decisiva direzione alla corrente dilettantesca, dominante nella musica russa prima di lui; tuttavia i dilettanti suoi contemporanei, molti dei quali si erano già provati nella composizione, appresero da lui taluni espedienti o *tours de main* di tecnica, sia in quanto alle possibilità espressive generali della musica, sia nell'utilizzazione degli esempi occidentali, ch'egli faceva conoscere (Schubert, Weber, Rossini ed altri italiani). Alabiev e Varlamov, già da noi nominati, poi N. Titov *junior* (1800-1875), Gurilev (1802-1856), autore di più che 200 *Lieder,* ed altri, continuando per la via intrapresa, cominciarono ad associare la dolcezza della melodia italiana dai contorni ben definiti ad un contenuto espressivo più denso, e ispirato, sull'esempio di Glinka, in parte al lirismo tzigano o zingaresco, e anche, un poco, al canto popolare russo, pieno di malinconia.

Il predominio dell'ingenuo stile dilettantesco, le cui caratteristiche erano la patente predilezione per la melodia (cantilena) e l'armonia rudimentale e inesperta, durò, anzi si affermò grazie alla voga sempre crescente della « romanza zingaresca », nella quale gli elementi russi fondevansi con quelli di Occidente e di Oriente. Tutto ciò che da queste tre fonti poteva derivare, offrendosi alla portata di una mentalità primitiva (contenuto espressivo della melodia, efficacia ritmica, colorito erotico, decoratività), venne qui a confluire, spinse l'uditore ingenuo ad altissima commozione, gli mise in subbuglio il sangue, lo solleticò piacevolmente nella sentimentalità. L'espressione « zingaresca » veniva pronunciata dai più solidi musicisti russi come una grossolana ingiuria musicale, la quale, applicata alla romanza tzigana, era per lo meno avventata; in realtà si trattava di un fenomeno assolutamente organico della musica russa, che aveva uno stile proprio, un'immensa cerchia di appassionati ed un carattere assai più originale ed indipendente della musica « seria », diffusa nella Russia di quel tempo, quando il pubblico era molto scarso.

Glinka aveva comunicato alla musica russa, che sembrava giunta ad un punto morto, un impulso ormai incontenibile; ne conseguì la ricerca, sempre più ansiosa, di una « buona musica », da parte della società colta; così soltanto si spiega perchè l'apparizione di Glinka non rimanesse a lungo un fenomeno sporadico, ma determi-

nasse ben presto il sorgere di una legione di compositori, non professionisti ancora e perciò tuttora tinti quasi impercettibilmente di dilettantismo; tra questi, in prima linea, Dargomiski (1813-1869).

Alla tendenza precipuamente romantica, tipicamente aristocratica e nazionale, importata dall'Occidente, subentrò quella, dapprincipio altrettanto nazionale, ma democratica, denominata « *naròdnicestvo* » (da *narod*, popolo); si diffuse quindi il desiderio di accostarsi spiritualmente, di unificarsi alle masse popolari che gli avvenimenti avevano distinte, staccate dalle classi alte della società: eppure questa corrente non era in sostanza che una speciale filiazione dell'idealismo romantico degli ambienti più elevati. La vita, i costumi, i destini del popolo: ecco i problemi che occupavano il pensiero e la fantasia di tutti. L'arte cominciò ad interessarsi dell'esistenza, della psicologia e della coltura delle masse, divenendo realistica per simpatia, di un realismo che si abbeverò dapprima alle linfe delle idee popolari slavofile e delle teorie di esaltazione romantica del popolo, si andò poi a poco a poco mutando, secondo l'aspettazione generale, in un mezzo propagandistico di dottrine francamente rivoluzionarie, e trovò naturalmente la sua più pura espressione nella letteratura, favorita dalla condizione sociale di tutta la Russia e dalle tendenze materialistiche della filosofia scientifica trapelante dall'Occidente.

Che avvenne della musica, di quest'arte così lontana da qualunque « realismo »? Anch'essa dovette piegarsi all'umore del tempo e, per soddisfarne la richiesta, alzare il vessillo della popolarità; ciò vuol dire che si diede a cercare la « verità di espressione » in tutte le forme musicali; donde il bisogno di far evidente, quanto più esattamente possibile, l'accento della parola (intonazione naturale), ed insieme il bisogno di rompere l'incanto misterioso che avvolgeva la musica, per trarla ad esprimere la povera vita d'ogni giorno. Dapprima la tendenza si manifestò con la spiccata ripugnanza di alcune classi colte all'italianomania infierente in Russia, si affermò contro il virtuosismo in qualsiasi forma, contro la lirica pura e contro la musica priva di contenuto. Il carattere primitivo di questa estetica rampollata dallo spirito del tempo facilitò il trionfo di essa presso gli artisti militanti, giacchè, allora, in Russia non si conosceva nessun'altra teoria estetica, e quella era semplice e logica. Glinka era già stato leggermente carezzato da quest'aura spirituale; primo ad esserne completamente investito fu Dargomiski.

Le idee del naturalismo, stadio evolutivo naturale ed organico della mentalità estetica, erano in piena relazione con lo spirito del-

l'epoca in genere; conseguenza altrettanto naturale ed organica fu la diffusione dell'interesse per la musica, e la multiformità delle sue manifestazioni, congiunte ad un risveglio di vita musicale propriamente detta, regolare ed ordinata, nelle due capitali russe.

L'attività musicale si divise allora in due correnti assolutamente diverse nei caratteri e nella direzione. L'una si riattaccava a Rubinstein, in quanto musicista fattivo e professionale; essa aveva salde radici nella vita sociale, ormai evoluta, e nel buon gusto russo in fatto d'arte, e pur serbava una tinta occidentale europea, e conservativa; i suoi aderenti si inchinavano ai grandi maestri del passato, consideravano con diffidenza i compositori moderni, seguaci di una nuova bandiera e di nuovi maestri (Wagner, Berlioz, Liszt). L'altra corrente era in fondo la continuazione dell'antico dilettantismo indipendente, con una vernice di panslavismo patriottico: disprezzava la musica professionale, cercava nuovi mezzi espressivi, mirava a staccarsi completamente dalla tradizione; ma non sempre volere vuol dir potere, e i suoi adepti erano fatalmente costretti a ricorrere ai modelli della nuova musica dell'Europa occidentale, scegliendo, si capisce, quelli più semplici e più accessibili alla loro mentalità artistica primitiva: Berlioz, per la musica a programma ed il colorito; Liszt per il virtuosismo, le finezze e gli ardimenti armonici, se non toccassero l'essenza della percezione sonora; Schumann e Chopin, anch'essi per il tessuto armonico, e specialmente per i *Lieder*. Wagner lo si lasciava in disparte: era un colosso da non affrontare tanto alla leggera.

La corrente «occidentale» di Rubinstein, rispondente alle esigenze delle classi colte divenute ormai verso il 1860 forti e influenti, trovò la sua naturale continuazione in Pietro Ciaicovski; in lui, come già in Rubinstein, essa toccava l'apogeo; nel frattempo l'antico dilettantismo nazionale russo generava un complesso specialissimo e di importanza grandissima, il cosidetto «grande gruppetto» (1), cioè quel gruppo di cinque compositori nazionali ed intimamente russi, ai quali ben presto si volse l'attenzione degli ambienti musicali anche stranieri: Balakirev, Cui, Mussorgski, Borodin e Rimski-Korssakov.

L'apparizione della «scuola nazionale» era in certo modo il risultato d'una fusione dei caratteri più spiccati già presenti nell'arte di Glinka e in quella di Dargomiski; la concezione filosofica e musicale presupposta da quel gruppo derivava a sua volta dalla cooperazione

(1) Testualmente, «grande mucchietto».

di elementi spirituali disparatissimi: anzitutto la *naròdnicestvo*, l'ondata popolare del 1850, tendente a collegare organicamente le classi elevate col popolo, col *naròd*; quindi l'ormai adulta slavofilia, poi lo spirito rivoluzionario in musica, penetrato da ponente con le opere dei genî nuovi: Berlioz, Schumann, Liszt (Wagner assai meno); e finalmente l'inclinazione, già percepibile in Glinka e in Dargomiski, alla rappresentazione musicale, alla pittura sonora; inoltre, tutta una schiera di influenze minori. Il gruppo della « scuola nazionale », composto quasi di coetanei (Cui, Balakirev, Borodin, Mussorgski, Rimski-Korssakov) proveniva tutto quanto dall'aristocrazia, che allora costituiva quasi esclusivamente la classe colta.

Analizzando gli elementi ideologici fondamentali di quel gruppo, troviamo in prima linea l'idea slavofila: ecco l'idea basilare di tutta l'epoca nicolaitica, tanto pervasa di militarismo reazionario, e perciò fondamentale anche della mentalità dei nobili e della classe militare. Il pensiero, tolto dal catechismo della slavofilia, di una missione speciale della Russia, voluta dalla Provvidenza per tutti gli Slavi del globo, altro non era che il sogno tradizionale della classe feudale, evolventesi proprio in quell'epoca dall'economia feudale a quella capitalistica, in via cioè di diventar borghesia. Se qualche volta il nobile prendeva l'aspetto del *naròdnicestvo*, restava tuttavia, nell'anima e nelle basi economiche della sua esistenza, un borghese feudale; egli continuava a sognare lo sviluppo imperialistico della Russia e le garanzie provvidenziali della sua missione soprannaturale: lo czarismo, il predominio dell'aristocrazia e la formazione patriarcale, poggiante sulla proprietà terriera ereditaria. Era questa dunque la nota fondamentale del mondo psicologico da cui usciva il « grande mucchietto »; e vi aderivano non solamente i membri attivi di esso, ma anche il suo propugnatore nel campo critico, W. W. Stassov, il quale di fronte al « mucchietto » adempiva a quella che, nell'epoca di Glinka e di Laroche, era stata la funzione di Odoievski rispetto a Ciaicovski ed a Rubinstein.

In siffatto ambiente dominava un certo scetticismo intorno alle manifestazioni del popolo, scetticismo pervaso tuttavia da profonda simpatia ed un poco anche da amore di singolarità; l'esteta possidente accoglieva con curiosità ed interesse tutto ciò che proveniva dal popolo per valorizzarlo artisticamente, ma nell'intimo rimaneva sempre estraneo al vero spirito popolare. Da queste premesse è facile dedurre le caratteristiche ideologiche del « grande mucchietto ». I compositori della « scuola nazionale » risvegliano dal loro sonno gli

eroi leggendari (Borodin), risuscitano la variopinta e multiforme vita del medioevo, politicamente fosco, ma dal punto di vista estetico interessantissimo fin negli abusi (Mussorgski); oppure cercano lo scintillìo della favola (Rimski-Korssakov) e la materia crepuscolare e sentimentale delle leggende d'Oriente (tutti, un po'). La loro universalità è sociologicamente accordata ad un tono ultrareazionario, esteticamente ad un tono radicalmente progressivo e filoneista, quale suol essere nelle classi in decadenza. (Il progresso dell'arte sta in rapporto inverso con la direzione sociale democratica. Ogni rivoluzione, in quanto si appoggia agli strati popolari più vasti, deve appigliarsi in arte ai mezzi più semplici e accessibili, e quindi più propagandistici).

Le linee creative del « grande gruppetto », agli inizi della sua attività, a mezzo il '70, riassumono tre concetti: nazionalismo, ricerca del nuovo e tendenza alla *descrizione* musicale. Naturalmente la ricerca del nuovo procedeva dall'avversione all'arte tradizionale, e tale avversione a sua volta era la conseguenza del dilettantesimo organico dei membri del « gruppetto », musicisti non professionali, almeno in principio, ma amatori, in lotta accanita contro i rappresentanti del professionalismo accademico, Rubinstein e Ciaicovski. L'unità del « grande gruppetto » si mantenne intatta nei primi tempi, grazie all'autorità ed all'influenza livellatrice di Balakirev, che del resto, preso in sè, era una figura secondaria, di scarsa importanza. Cesare Cui (1835-1917) è invece molto lontano dagli altri compositori della scuola russa, giacchè il *melos* nazionale non ha punto influenzato, e nemmeno toccato, il suo stile; di origini lontanamente francesi, egli era il più europeo dei cinque, e tuttavia il suo stile, privo dell'originalità etnica, ben presto cadde nel triviale, ad onta delle sue simpatie per i novatori.

Modesto Mussorgski (1839-1881), senza dubbio la più importante, originale e musicalmente più dotata persona del « grande gruppetto », è destinato ad apparire nella prospettiva storica come il più fecondo genio di tutta la musica russa del sec. XIX. Chiaramente si riflettono in lui i tratti caratteristici della nazione. Nella cerchia del « gruppetto » il creatore era propriamente lui solo. Purtroppo il suo fatale dilettantismo, l'insufficienza tecnica e l'esagerata espansività artistica fecero sì che la maggior parte dei suoi pensieri creativi rimanesse allo stato di abbozzo, non consentendogli pur una volta di finire e di limare le sue opere maggiori. Le idee geniali che gli fluivano in abbondanza erano ancora *in statu nascendi,*

e subito venivano afferrate ed utilizzate, coscientemente o no, dai suoi compagni. Caratteristici poi di Mussorgski, anzi essenziali a lui, erano i suoi rapporti col mondo esteriore: rapporti di un uomo pervaso fin nelle intime fibre dalla sensibilità sonora, che perciò a tutte le impressioni ricevute dall'ambiente circostante reagiva in certo modo con suoni. Quale melodista, egli è un finissimo osservatore, che si sforza di trascrivere e realizzare musicalmente le possibilità melodiche del linguaggio umano, per infondere sempre maggior vita ed espressione nel discorso cantato; sotto questo aspetto egli è l'immediato successore di Dargomiski, il quale nella sua « opera dialogata » *Il Convitato di pietra*, perseguiva precisamente le stesse idee naturalistiche e declamatorie; Mussorgski però sorpassa notevolmente il suo modello per bellezza e forza di linguaggio musicale. pur non essendo mai la musica per lui scopo a se stessa, ma solo un modo ed un mezzo di espressione; lo scopo, la mira cui egli tende è la rappresentazione sonora del mondo e della vita. Donde il suo odio contro la tradizione incarnata nelle regole canoniche e nelle norme positive, odio che talora diventava idiosincrasia, degenerava in sistematica opposizione alla tecnica in quanto tale.

Quel che di più elevato e di migliore può vantar la musica russa viene da Mussorgski; da lui promana un fiume di musica epicamente grande, quale non s'era udita prima di lui, penetrante profondamente l'essenza della melodia popolare russa per esprimerne fin l'ultimo accento sentimentale: non la psiche di lui udiamo risuonare nella sua musica, ma il senso cosmico. Di qui la commovente immediatezza dell'espressione spirituale di tutti i personaggi operanti, senzienti e soffrenti nelle sue opere e nei suoi *Lieder*, e lo stato d'animo caratteristicamente oggettivo delle sue rappresentazioni musicali della natura.

Le trasformazioni sociali operatesi sotto i suoi occhi tra il '70 e l'80 non potevano restare senza influenza sulla sua concezione della vita e del mondo; lo vediamo perciò, sul finir della vita, inclinare alquanto verso il misticismo, temperare il suo interesse per il popolo e per la rappresentazione musicale oggettiva, sprofondarsi invece nell'abisso psicologico, di cui la più commovente manifestazione è il ciclo di *Lieder* « Senza sole ».

Alessandro Borodin (1834-1887) visse ed operò, come Mussorgski, da tipico dilettante, e come Mussorgski, avuto riguardo alla speciale sfera di sentimenti da lui preferiti, può esser chiamato un epico; però la sua maggior forza sta nel *pathos* potentemente eroico unito

ad un ampio respiro lirico; invece la « pertinace ricerca » di Mussorgski nella psicologia propria ed altrui ed il riflesso sonoro della realtà gli sono affatto estranei. Il suo campo non è vastissimo, sebbene l'ingegno fosse ricco; ed il suo stile, pur così bello e colorito, è sommamente uniforme.

Nicola Rimski-Korssakov (1844-1908) incominciò la sua carriera di compositore come seguace entusiasta della corrente radicale e programmatica di tipo berlioziano e lisztiano, e come campione convinto dei principi musicali peculiarmente russi; ma ben presto mutò la sua sfera di attività e si rivolse al mondo fiabesco, al mondo delle leggende preistoriche e della fantasia, in cui la sua sviluppatissima sensibilità e le sue doti di colorista sonoro trovavano largo campo di applicazione.

Il « grande gruppetto », in quanto organismo chiuso ed animato dalle medesime idee artistiche, decadde non solo per la diversità delle visioni artistiche, sempre più grave e marcata fra i singoli compagni, prima ciecamente devoti gli uni agli altri, ma anche per il naufragio generale del sentimento slavofilo in Russia; tale evento segnò l'ora fatale per la piccola associazione artistica, nata da comuni radici; la sua missione storica era ormai compiuta; la sua esistenza non aveva più importanza per lo sviluppo ulteriore dell'arte russa, dopo che erano rovinati irrimediabilmente gli scopi lontani ch'essa proponevasi, in comunione con l'idea panslavistica mondiale. Si capisce quindi che nemmeno agli epigoni dell'antico « gruppetto » (come Ljadov), fosse ormai più possibile sostenerne i principi, e che la loro attività dovesse assumere tutt'altro aspetto, più corrispondente alle circostanze.

Verso il 1860 la posizione della borghesia in Russia si rafforzò grandemente; i rappresentanti delle idee feudali, le cosidette « centurie nere » ed i monarchici estremisti, travolti dalla corrente generale, perdettero ogni valore di fronte alle classi « intelligenti », anzi divennero oggetto di pubblico disprezzo. Nell'ambiente musicale del tempo è facile riconoscere numerosi sintomi democratico-borghesi; infatti la direzione della pubblica vita musicale nelle città era passata nelle mani della borghesia, la quale acquistò influenza decisiva sulla diffusione del gusto mediante le molte sezioni della « Società musicale » sparse per tutta la Russia. Il bisogno di musica da parte dell'elemento sempre più numeroso dei funzionari, degli impiegati, dei borghesi, dei nobili « fuori classe », di cui erano in complesso formate le sfere così dette « intelligenti », crebbe a dismisura, con la

conseguenza immediata che gli impresari si impadronirono del campo musicale; gli editori e le industrie musicali si moltiplicarono in concorrenza con l'importazione straniera. Tutte queste condizioni modificarono profondamente l'aspetto del mondo musicale russo, cioè dei « consumatori » di musica. La funzione della borghesia in questo campo fu in principio quella del mecenatismo, giacchè l'arte non assicurava ancora grandi incassi; il mecenatismo passò dall'alta aristocrazia alla classe dei ricchi commercianti, alle cui spese l'arte incominciò a vivere. Fu questa l'epoca del rapido sviluppo della cultura musicale, cui Rubinstein aveva dato il primo impulso; i Conservatori educavano una numerosa schiera di professionisti, ai quali accorrevano falangi di allievi, e costoro, alla fine del corso degli studi, cercavano di utilizzare la loro abilità ed il loro sapere. Si ebbe perciò una superproduzione che rese più difficile l'esercizio del mecenatismo. Fra tanta pletora di musicisti, non tutti erano artisti di prim'ordine: accanto a pochi valorosi, centinaia di musicanti di secondaria importanza venivano gettate giorno per giorno sul mercato; essi costituivano le corporazioni dei maestri, dei suonatori d'orchestra e degli altri lavoratori della musica. Finalmente ricordiamo che la classe dei maestri e dei solisti d'orchestra, dapprima costituita quasi esclusivamente da tedeschi, verso il 1890 fu invasa dappertutto da elementi israelitici, mentre la classe dei compositori conservò i suoi caratteri assolutamente nazionali.

LEONID SABANEJEV.

Elgar e Delius.

Tanto i pregi quanto i difetti dello stile sinfonico di Elgar, la sua facoltà di passare con perfetta logica da un tema all'altro e di avvincere la nostra attenzione per tutta la durata del pezzo, e, d'altra parte, la sua incapacità di determinare una conclusiva impressione di coerenza e di proporzione, derivano dal fatto che egli, a quanto sembra, non ha un'idea assolutamente chiara di ciò che si propone e di ciò che vuol dire quando si dispone a scrivere un'opera. Egli è nato improvvisatore, della vecchia scuola, uno di quelli che vogliono vedere ed estemporaneizzare un lavoro su un tema allora allora avuto. Il suo atteggiamento è caratteristicamente sintetizzato nelle parole ricordate da un biografo: « La mia idea è che nell'aria vi è musica, e musica tutto attorno a noi; il mondo ne è pieno, e voi non

avete da fare altro che chiederne ». E così egli ne prende la prima manata che capita e sembra aggiungere battuta a battuta senza aver un'idea veramente chiara di ciò che scriverà in seguito. La frequente trivialità e pomposità della sua materia è dovuta non solo alla mancanza di vera intima discriminazione critica (egli è probabilmente consapevole del suo intrinseco travaglio quanto nessun altro), ma anche, e più, alla fallace interpretazione di quella comune e assoluta verità che l'abito non fa il monaco e temi fini non fanno lavori fini; che i più grandi capolavori furono spesso costruiti con la più insignificante materia. Egli ha appreso dall'esperienza che spesso, durante il lavoro, gli si fa inattesa luce, e per lo più, occasionalmente, in un certo àmbito di pensieri nel quale egli non aveva mai creduto un ugual mondo di incantevoli possibilità. Solamente nel trattamento della materia sta la magia che non si analizza nè comunica, ed egli sa che, una volta sfuggitagli l'opera dalle mani, non potrà mai più realizzarla. Se fortuna vuole, riuscirà un buon lavoro; se no, risulterà cattivo. Egli non può mai garantire ciò che accadrà. È vero che nessun artista può dire anticipatamente come finirà il suo lavoro, ma esso deve pur avere una certa definita direzione, una certa finalità, altrimenti non riuscirà mai grande.

È assai notevole che. dopo secoli di sterilità musicale, l'Inghilterra abbia simultaneamente prodotto due compositori della statura e della classe di Delius e di Elgar; e non è meno sorprendente che sieno tanto diversi. Ciò che manca all'uno l'altro possiede. Stile e metodo di Delius sono semplici al massimo grado, quasi primitivi; la qualità del suo pensiero è, in generale, estremamente sottile e raffinata. La tecnica di Elgar è complessa e laboriosamente organizzata, il suo pensiero manca di distinzione, pecca spesso di banalità. È impossibile non ammirare senza riserve la consumata abilità del compositore di opere quali il *Concerto* per violino o quello per violoncello. Ugualmente è impossibile non disapprovare rigorosamente la volgarità e la pomposità di gran parte della materia onde sono costrutti. Una partitura di Delius spesso sembra rozza e mal fatta, e ciò non pertanto raramente manca di persuasione, nell'esecuzione. Una partitura di Elgar, invece, è oggetto di gioia, nello studio, a cagione dell'inesauribile ricchezza delle invenzioni tecniche rivelate ad ogni battuta, espertissimamente usate; ma l'imprecisione che risulta dall'audizione è di insoddisfazione.

Delius è prima di tutto un artista creativo, pel quale la musica è il mezzo dell'espressione di spirituali realtà. Elgar, al contrario,

è un artefice, più preoccupato di fare un pezzo finemente costruito che di rappresentare una profonda concezione individuale. Quegli riesce meglio nelle concezioni più immaginative e personali, questi nelle forme tradizionali della sinfonia, del concerto, della variazione. Delius è artista, prima d'esser musicista. In Elgar si ammirano le idee specificamente musicali e indissolubilmente legate con una particolar forma, e la successiva soluzione dei problemi che da tale scelta sorgono. Mentre la personalità e la mentalità di Elgar sono accessibili alla mente di un medio e comune pubblico, più chiaramente di quelle di Delius, la sua musica, d'altro canto, possiede qualità esoteriche che soltanto gli iniziati possono intendere e pregiare. Da ciò l'accoglimento di alcuni suoi lavori e la sfortuna di altri. Entrambi profondamente inglesi. Mentre Delius rivela una stretta affinità con gli Elisabettiani e con i poeti del movimento romantico, Elgar è più rappresentativo dell'Inghilterra di oggi, o più esattamente, forse, di ieri.

CECIL GRAY.

Grieg e la musica scandinava.

Anima nobile e sognante, elegiaca e lirica, non speculativa, il meno possibile filosofica, e poco profonda, Grieg pensava che la meditazione nuoce alle facoltà creatrici. Un adoratore della natura. E l'ama per se stessa. È la sua fata benefica. Egli ne ha il sentimento profondo, delicato, poetico, pittoresco, musicale. Ama con una appassionata tenerezza la melanconia del paese natale. Lavora volentieri in piena campagna, isolato di fronte ai fiordi e alle montagne.

È un romantico elegiaco — se per romanticismo s'intende il bisogno di mettere a nudo il cuore, di cantare in tutti i modi il proprio io, di cantare soltanto esso e di cercare, per la propria canzone, echi nel mondo esteriore —, un poeta idilliaco, sentimentale, appassionato, con un gusto per l'umorismo saporoso, cosciente delle sue forze. Dice la sua gioia e la sua pena con un candore giovanile e fresco, senza forzare il talento. Manca di temperamento ed in ciò soprattutto si distingue da Chopin, al quale del resto somiglia per più di un tratto. Entrambi lirici; ma l'anima sovrana di Chopin si esala in accenti d'una potenza tanto dolorosa, di una intensità tanto acuta che alcune sue frasi, alcune sue battute sembrano immense come il

cuore umano. Per esser precisi, Grieg è, fra i *poetae minores* della musica, il più originale, forse il più raro, il più delicato.

Durante tutta la sua vita desiderò ardentemente di scrivere un'opera. Fu il sogno della sua esistenza. Ibsen, Björnson gli propongon libretti. « Se soltanto avessi la salute », risponde. « Gli mancavano le forze fisiche », dirà sua moglie. S'ingannano entrambi. Mancò a lui, come a Mendelssohn, il temperamento, il genio drammatico. Compose poemi musicali. Non poteva fare nè un dramma, nè una epopea. Nell'intiera sua opera non si troverà una pagina veramente tragica, una pagina eroica. È grande nel *Lied*, nel piccolo pezzo caratteristico, nel pezzo lirico. Il suo capolavoro, probabilmente la *Ballata in forma di variazioni, sopra un tema norvegese*, tanto malinconica, d'una malinconia che discende fino alla soffeerenza, d'una grazia originale, circondata di sorrisi e di brume d'un fascino realmente poetico, non ha solidità, nè vita interiore.

Grieg e Chopin sono ciascuno del proprio paese, tutti e due poeti nazionali. Entrambi hanno rinfrescato la loro ispirazione alle sorgenti popolari. L'uno è restato troppo esclusivamente della propria razza, per estrarre ciò che nell'anima nazionale vi è di umano, di generale; l'altro, meno popolare, uomo di fine e preziosa educazione, ha dato una visione del mondo malaticcia e splendida. L'arte di Grieg è troppo specificamente norvegese, benchè dietro questa *Heimatkunst*, che gli è cara, palpiti una personalità originale. Egli è il cantore della Norvegia. La sua musica, come è stato detto, è quasi l'illustrazione dei paesaggi nordici, « di questa natura tanto differente dalla nostra, dai contorni più netti, che si scorgono più distintamente attraverso un'atmosfera glaciale e trasparente ». Come la Principessa nei racconti del tempo passato, la Norvegia, dopo una spaventosa guerra civile seguìta da tutti i flagelli, si era nel secolo XIV addormentata sotto il peso della dominazione straniera. La nobiltà si ritira nelle sue terre, si fa contadinesca, si disinteressa della politica, per vivere una vita solitaria e personale. In fondo al cuore del popolo sono rimaste squisite storie antiche, danze pittoresche, un lirismo saporoso, umoristico e sentimentale, innumerevoli canzoni. Dopo la notte di quattrocento anni, disse Ibsen, la Principessa s'è risvegliata giovane e fresca, intatta, rivestita dei magnifici gioielli delle leggende e delle canzoni.

Dare una voce a colei che riviveva, farle cantare la magìa delle luci nordiche, la maestà del mare, del fiord, delle cascate, l'intimità dei laghi montani, lo splendore commovente del sole di mezzanotte,

tutto ciò era estremamente seducente. Björnson, il profondo, il potente, il tragico Ibsen vi si applicarono felicemente. Lo tentò pure l'elegiaco Grieg con il suo luminoso ottimismo, la sorridente melanconia, la precisione del sentimento visuale. L'evocazione che egli ci dà dell'anima norvegese non ci sembra abbastanza intima. Sembra che soprattutto lo abbiano sedotti il lato esteriore, poetico, la sentimentalità sognatrice che è in fondo a tutte le razze germaniche. Ciò che non sento nella sua musica è il « grave pensiero ».

Non è mai più squisito di quando scrive in norvegese; allora, con le luci del sentimento norvegese, ci permette di rischiarare il nostro cuore. Non bisogna pertanto vedere nel suo nazionalismo un atteggiamento. È spontaneo, è un bisogno dell'anima. Se egli non ha la potenza allucinante dei grandi creatori, se la sua ispirazione è spesso breve, ha per sè la vita attiva e profumata; il fascino della sua musica deriva dal fatto che essa è vivente come nessun'altra; nella sinfonia universale egli ha fatto discretamente risuonare, ma con una grazia seducente, le zampogne della terra nativa.

Grieg ha realizzato ciò che Schumann sperava dal pallido Gade, dopo l'apparizione degli *Echi di Ossian*, cioè « l'entrata del nord nel concerto della musica europea ». La musica scandinava è un ramo staccato dal vigoroso tronco romantico tedesco. Non è inutile constatare che tutti i musicisti nordici di qualche notorietà, danesi, finlandesi, svedesi o norvegesi, hanno fatto i loro studii in Germania, e per la maggior parte a Lipsia, centro dell'arte germanica organizzata. Il movimento nordico partì dalla Danimarca agli inizi dell'Ottocento. Conquistò presto la Svezia, la Norvegia e la Finlandia. Ciò che questi paesi produrranno d'originale, avrà, da allora in poi, alcuni caratteri comuni. Sarà la musica intima, raccolta, lirica. Nel largo fiume umano i popoli scandinavi verseranno un chiaro ruscello di toni sentimentali, di piccoli pezzi intimi vocali e strumentali, seducenti, personali, d'una malinconia dolcemente sfumante, sorti direttamente dall'anima popolare.

Musica nazionale, cerca la sua ispirazione nel cuore del folklore e la riveste delle forme magnifiche dell'arte romantica tedesca, ed è pittoresca. Intendo dire con ciò che essa esprime anzichè sentimenti generali, stati d'animo particolari, e che alla metafisica panteistica di un Beethoven, di un Weber, d'uno Schubert, d'uno Schumann, di un Mendelssohn, sostituirà un vivissimo gusto personale, vòlto a una natura speciale, caratterizzata dalle melodie che una

speciale razza produce. Infine si compiace della sonorità in sè, graziosa, piacevole e rara.

Ma Grieg non vuole essere un rappresentante dell'arte scandinava. « Io non sono un artista della musica scandinava, egli proclama, ma norvegese, poichè il carattere dei tre popoli, norvegese, danese e svedese, è totalmente differente ». Se la musica scandinava ha caratteri comuni, ciascuno dei rami nordici ha la sua arte differente.

La musica di Danimarca, della quale i canti popolari sono elegiaci, amabili, e che, per essere esatti, non ha danze nazionali, è graziosa, molle, sorridente. Quella svedese sarà più vaporosa, di una più profonda malinconia, benchè le arie di quel paese, come quelle di Danimarca, non abbiano un accento molto particolare. In Finlandia, invece, e in Norvegia, il canto popolare deriva dai modi del canto fermo: ne hanno la libertà, il sapore. La natura norvegese è grave e tragica. Ciò che questo popolo fantastico e serio, austero e umorista ha creato, è concentrato, doloroso, amaro o satirico. Durante la lunga eclissi di quattrocento anni, quando la Norvegia schiava visse, piegata su se stessa, essa creò un'arte industriale, squisitamente originale; lavorando a quest'arte il popolo si distraeva, e intanto immaginava questa poesia e questa musica, tanto intensa, vivente, malinconica. I più bei canti popolari norvegesi sono canti all'aria aperta, canzoni di pescatori, di pastori, di cacciatori, di taglialegna, o sono ballate fantastiche che un ritmo particolare caratterizza, una croma col punto, seguita da una semicroma ricadente su una croma col punto. Infine le danze contadinesche sono singolarmente originali. Da due di esse, specialmente, Grieg ha saputo trarre un meraviglioso partito: lo *Springar*, danza saltante in ritmo ternario, nervosa, secca, con un movimento freneticamente circolante, e lo *Halling* (propriamente allo *Hallingdal*), binario, d'un sentimento più tranquillo, e di cui il turbine è frenato da non so qual grazia vaporosa e malinconica.

Ciò che più interessava Grieg, nella composizione, non era l'opera quanto l'ispirazione. Il getto dell'ispirazione è in lui ordinariamente breve. Quando ha un tema, non sa che farne; l'arte profonda dello sviluppo sinfonico gli è ignota. Ha poca scienza, ignora la forma, il gusto delle belle architetture, non sa costruire, lavora a mosaico, divertendosi, indugiando a incrociare temi preziosi, o gli uni accanto agli altri, o in maniera rudimentaria. A questo si fermano le sue combinazioni. Dà l'impressione di un improvvisatore assai seducente.

Ciò che lo ha salvato dal dilettantismo è dapprima la sua sincerità, la freschezza ingenua che egli raccoglieva dai fiori aromatici delle sue montagne o nel tesoro dei canti norvegesi, che egli ha vestito di trasparenti armonie; ma è soprattutto l'educazione, per quanto insufficiente, di Lipsia, grazie alla quale egli potè respirare quell'atmosfera musicale, specificamente tedesca, creata da Mendelssohn. Se egli si rende conto di sapere imperfettamente il mestiere, e non ne ammirerà gli effetti nell'opera di un Gade, se nel seguire l'ispirazione fantastica della sua natura intelligente e fine coprirà la povertà della sua tecnica con armonie variopinte, sottili, agili e nuove, non perciò non risentirà della pedante disciplina di Lipsia. « Ho studiato a Lipsia e musicalmente sono del tutto tedesco », egli scrisse e sempre esitò nel credere alla sola virtù trionfale dei doni naturali. Ed è senza dubbio perciò, e anche per le stesse qualità della sua anima malinconica e sorridente, sognante e maligna, elegiaca e consolata, che egli è più che un Orfeo norvegese, più di un Kjerulf, di un Sinding, di uno Svendsen o di un Sibelius. Contrariamente agli altri, egli resta nella tradizione dei grandi maestri, e perciò, il suo *norvegianismo*, un poco del cuore umano, che è lo stesso in tutti i paesi e in tutti i tempi, eccita in noi un brivido.

PAUL DE STOECKLIN.

Pedrell, Olmeda e la loro scuola.

Pedrell e Olmeda sono stati innanzi tutto musicisti. E nessuno li considera altrimenti che come musicografi. Malgrado gli elogi decretati alla *Trilogia* di Pedrell o alla *Musica di camera* di Olmeda, l'opinione pubblica è fatta, e si disinteressa completamente dell'esecuzione di questa come della rappresentazione di quella. Da un attento esame delle opere di entrambi risulta invece che furono musicisti e che la loro personalità musicale è certo più delineata della loro personalità di eruditi. Ma mentre l'opera di erudizione non suscita rumore mondano, e più è speciale, meno è discutibile e discussa, l'opera musicale, invece, non perviene al pubblico se non si annuncia come nuova e perfetta. Ora, la molteplicità delle occupazioni dell'uno e dell'altro, il bisogno di scrivere *panem lucrando*, oppure il desiderio dell'apostolato, l'impossibilità infine di specializzarsi, appaiono come altrettanti ostacoli alla realizzazione del perfetto. E nè Pedrell, nè Olmeda furono perfetti. Questa perfe-

zione sembra pertanto rasentata da essi più con la musica che con la musicologia. Ferventi di fede e di entusiasmo, scrivevano come pensavano. È stato facile superarli nella musicologia; ma senza di essi la musicologia spagnuola sarebbe ancora da nascere.

Lo stesso ragionamento vale per l'opera musicale di Pedrell e di Olmeda. L'insufficienza tecnica di Pedrell è evidente. La sua unica qualità è l'esattezza nell'armonizzazione delle melodie popolari. Ma il canto eternamente raddoppiato all'orchestra, l'abuso dei pedali interminabili, l'assenza di sviluppo fanno apparire i suoi discepoli Granados, Albeniz o Manuel de Falla degni di essere piuttosto i suoi maestri. Ma chi potrebbe negare che Granados, Albeniz o Manuel de Falla, veri genii della musica spagnuola moderna, tutto debbano al loro vecchio maestro di Barcellona?

Olmeda è più musicista di Pedrell, resta uno dei più sensibili artisti di Spagna. Ma la sua opera, precoce, fu compiuta assai prima che i debussysti francesi avessero allargato all'infinito il campo delle combinazioni tonali. Epperò l'opera di Olmeda, tanto nuova nell'epoca in cui fu concepita, non saprebbe rivelarci altro, ora, che l'affascinante musicalità del suo autore, ingenua talvolta e soggetta alle influenze, ma sempre fine, commossa, duttile. La si direbbe di uno Schubert spagnuolo.

L'opera musicale di Pedrell è immensa. Nella fretta di comporre si denunciano tutte le debolezze dell'improvvisazione. L'opera di Olmeda è considerevole e meglio pensata, ha un andamento più classico. Quella è soprattutto drammatica. Questa soprattutto sinfonica, donde l'intrinseca superiorità di quest'ultima.

La musica drammatica pedrelliana svolge un ideale presentito nel Settecento dal padre Antonio Eximeno: « Ciascun paese dovrebbe costruire il suo sistema musicale sulla base del canto nazionale ». Pedrell si domanda quale debba essere l'opera spagnuola, e la definisce nel suo scritto *Por nuestra musica*:

« Non sarà solamente un dramma lirico su un argomento della nostra storia o delle nostre leggende, neppure basta che sia scritto in castigliano e che contenga qualche tema popolare di cui l'originale aspetto nasconda imperfettamente la provenienza straniera di tutto il resto. Il carattere di una musica veramente nazionale non si ritrova soltanto nella canzone popolare e nell'istinto delle epoche primitive, ma nel genio e nei capolavori dei grandi secoli. Affinchè una scuola lirica sia propria di una nazione, occorre che riunisca tutto ciò che la nazione possiede: tradizione costante, caratteri generali e permanenti, accordo di diverse manifestazioni artistiche, uso di forme determinate, quali una potenza fatale incosciente adeguò al genio, al temperamento, ai costumi della razza. E ancora: espressione armoniosa di tutte le passioni della razza ».

Il pensiero di Pedrell si giustifica sovrattutto in Ispagna. Lo comprendiamo, sentendo che invano il colorista spagnuolo vorrebbe farsi seguace dei sinfonisti di Parigi o di Lipsia. Al punto estremo d'Europa, questa grande nazione, vi è solamente regionalismo. La Norvegia o la Spagna, la Russia o la Serbia sono incapaci di produrre il musicista puro, quale sorge in Inghilterra, nel Belgio, in Francia, in Germania, in Austria o in Italia... In compenso, fornito della nota coloristica, il regionalista può raggiungere l'espressione fugace dell'universale. E la salvezza per il musicista spagnuolo sta nel ritorno al folklore. Pedrell definisce la sua musica così:

« Penso che non bisogna concentrare tutto l'interesse nell'orchestra, per non distruggere la reale importanza della voce nel dramma. L'orchestra non deve esporre temi che riducano i personaggi a far udire soltanto frammenti di melopea o di recitativo, i quali non posseggono alcun valore musicale e non offrono un senso preciso ».

Come ha realizzato Pedrell il suo programma, e quale è il valore di tale realizzazione? Con la *Trilogia, Il conte Arnau* e la *Glosa*, che malgrado i loro difetti rappresentano i primi gioielli della rinascenza musicale spagnuola nell'Ottocento. La *Trilogia* riposa sugli emblemi nazionali: *Patria, amor, fides. Patria* sono *I Pirenei*, *Amor* è *la Celestina*, e *Fides*: *Raimondo Lulle*. La musica di *Celestina* è assai superiore a quella dei *Pirenei*. La melodia è trattata con una più grande ricchezza armonica. Tutta l'opera è musicalmente deliziosa, comparabile, nell'essenza, alla meravigliosa *Snegurotchka* di Rimsky-Korssakov. Gustiamo meno *I Pirenei*. La musica di Pedrell non è fatta per le evocazioni epiche. L'opera appare come un mosaico di elementi disparati. Un'impressione di monotonia sale dalle pagine, delle quali parecchie sono squisite.

Olmeda non ebbe discepoli diretti. Fra quelli di Pedrell s'è rivelato un genio, di cui lo splendore ha superato le frontiere e colpito tutto il mondo musicale. Parliamo di Isaac Albeniz, di cui il successo è stato immediato, e di cui l'influenza sulla musica spagnuola contemporanea fa di questo discepolo di Pedrell un maestro a sua volta. Il De Marliave ha scritto di lui:

« Schumann è il poeta del pianoforte, il grande musicista tedesco nel quale tutte le tendenze sentimentali di una razza idealista e sognatrice fioriscono armoniosamente in una lingua sonora. Romantico per le sue audacie e per la sua fantasia, classico per le sue profonde radici tradizionali, Albeniz, è dopo l'autore di *Manfred*, l'unico e vero poeta del pianoforte nel quale sia sintetizzato lo spirito di una razza, per la nostra gioia, quella latina. Romantico nelle sue audacie tecniche, classico nella fedeltà verso il folklore spagnuolo, egli realizza radiosamente il voto di Antonio Eximeno ».

Accanto a lui ricordiamo un altro pianista più prodigioso e delicato compositore, e pure allievo di Pedrell, Enrik Granados, il quale ebbe qualità di sensibilità, eleganza, ritmo. Anima tenera, appare sovente malinconico, sicchè la sua musica rammenta quella di Chopin. Senza essere andato lontano quanto Albeniz, dal punto di vista tonale, si avvicina a lui per la maniera dello sviluppo, gli effetti pianistici, il colore locale e briosa musicalità.

Albeniz, Granados e Vines sono i più noti fra gli artisti di quel gruppo catalano formatosi attorno al sontuoso Palazzo della musica catalana, nel quale fu fondato il celebre *Orféo* (1891), associazione di cantori unica al mondo che servì la causa della migliore polifonia del grande secolo, e suscitò, sulla base del canto popolare spagnuolo, innumerevoli composizioni moderne, dalle quali trae lustro la pleiade dei musicisti catalani.

HENRI COLLET.

INDICE BIBLIOGRAFICO

Cap. I. - L'ARTE GRECO-ROMANA

Cap. II. - IL MEDIO EVO

Cap. III. - IL PRERINASCIMENTO

Cap. IV. - IL QUATTROCENTO

Cap. V. - IL CINQUECENTO

Cap. VI. - NASCITA E DIFFUSIONE DEL MELODRAMMA

Cap. VII. - IL SEICENTO VOCALE E STRUMENTALE

Cap. VIII. - IL SETTECENTO: IL TEATRO

Cap. IX. - IL SETTECENTO POLIFONICO E STRUMENTALE

Cap. X. - L'OTTOCENTO IN ITALIA

Cap. XI. - L'OTTOCENTO FRANCESE

Cap. XII. - L'OTTOCENTO TEDESCO

Cap. XIII. - L'OTTOCENTO IN ALTRI PAESI D'EUROPA

Pubblicazioni di A. Della Corte

Paisiello. L'estetica musicale di Metastasio, Torino, Bocca, 1922.

Saggi di critica musicale, Torino, Arte e Vita, 1922 (esaurito).

L'opera comica italiana del '700, 2 vol. Bari, Laterza, 1923. (Trad. in spagnuolo, Buenos Ayres, « Revista de musica », 1928).

Piccola antologia settecentesca, XXIV pezzi inediti o rari. Milano, Ricordi, 1925.

Le opere di Verdi: « Aida », « Otello », « Falstaff », 3 vol. Milano, Bottega di Poesia, 1923-1925. « Rigoletto », « Il Trovatore », « La Traviata », 1 vol., Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1943.

Dizionario di musica (in coll. con G. M. Gatti), Torino, Paravia, 1926, 4ª ediz. 1943.

Antologia della storia della musica, 2 vol. Torino, Paravia, 1927-1929, 2ª ediz. del I vol., 1937.

Niccolò Piccinni, con frammenti musicali inediti e due ritratti, Bari, Laterza, 1928.

Scelta di musiche per lo studio della storia, Milano, Ricordi, 2ª ediz., 1939.

Notizie di Gaetano Pugnani, in « Torino » (fuori commercio).

La vita musicale di Goethe, con ritratti e musiche. Torino, Paravia, 1932.

Le teorie delle origini della musica e le musiche dei popoli antichi o primitivi, Torino, Paravia, 1932.

Canto e bel canto. I trattati di Tosi e di Mancini, con un saggio di A. Della Corte: *Vicende degli stili del canto dal tempo di Gluck al '900.* Torino, Paravia, 1934.

Vincenzo Bellini. Il carattere morale e i caratteri artistici (in coll. con G. Pannain). Torino, Paravia, 1936.

Storia della musica in 3 vol. (in coll. con G. Pannain), Torino, Utet, 2ª ediz. 1943, ristampa 1944.

Ritratto di Franco Alfano, con cit. mus., Torino, Paravia, 1936.

Pergolesi, con cit. mus. inedite, Torino, Paravia, 1936.

Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana, Torino, Paravia, 1936.

Un italiano all'estero: Antonio Salieri, con citaz. musicali inedite, Torino, Paravia, 1937.

Tre secoli di opera italiana, Torino, Arione, (Dagnino), 1938.

Verdi, Torino, Arione (Dagnino), 1939.

Gluck, Torino, Arione (Dagnino), 1942.

Disegno storico dell'arte musicale, Torino, Paravia, 5ª ediz. 1944.

Satire e grotteschi di musiche e musicisti d'ogni tempo, Torino, Utet, in stampa.

Gluck, Firenze, Sansoni, in stampa.